

# MUSIIKIN SAKRAALISUUS

Pyhän ilmeneminen musiikissa Arvo Survon ajattelun pohjalta

Petteri Mannermaa  
Uskontotieteen pro gradu -tutkielma  
Huhtikuu 2016

HELSINGIN YLIOPISTO – HELSINGFORS UNIVERSITET

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion <b>Teologinen tiedekunta</b>		Laitos – Institution <b>Uskontotieteen laitos</b>	
Tekijä – Författare <b>Petteri Mannermaa</b>			
Työn nimi – Arbetets titel <b>Musiikin sakraalisuus</b>			
Oppiaine – Läroämne <b>Uskontotiede</b>			
Työn laji – Arbetets art <b>Pro gradu -tutkielma</b>	Aika – Datum <b>22.4.2016</b>	Sivumäärä – Sidoantal <b>82</b>	
<p>Tiivistelmä – Referat</p> <p>Tutkielman tarkoituksena on avata ja tuoda ymmärrettäväksi inkerinsuomalaisen muusikko-pastori Arvo Survon käyttämää käsitettä ”musiikin sakraalisuus”. Tärkeimmän tutkimusaineiston muodostavat vuosina 1998 ja 2011 tehdyt Survon tutkimushaastattelut, joita kirjoittaja pyrkinyt ymmärtämään ja tulkitsemaan gadamerilaisen hermeneutiikan avulla. Erityisenä mielenkiinnon kohteena on kirjoittajalla ollut musiikin sakraalisuuden ja pyhyiden suhde.</p> <p>Aihetta on käsitelty lukuisista eri tulkintahorisonteista. Niistä keskeisiä ovat olleet uskontotieteen pyhän ja mystiikan teoriat sekä eri taiteenalojen filosofiset näkökulmat. Eri tutkimustraditiot ja lähestymistavat on filosofis-hermeneuttisessa reflektiossa saatettu dialogiin Survon ajattelun sekä toistensa kanssa.</p> <p>Tutkielmassa nousi esille useita teoreettisia näkökulmia musiikin sakraalisuuteen. Huomattavimpia niistä on musiikin sakraalisuuden dualistinen luonne, jota kirjoittaja on jäsentänyt muun muassa Julia Kristevan semioottinen/symbolinen -modaliteettien ja Akseli Gallén-Kallelan ajatteluun pohjautuvan pyhäkoodin avulla.</p> <p>Tutkielman perusteella musiikin sakraalisuus voidaan tulkita pyhäksi sekä pyhän transsendenttisen tutkimustradition tuonpuoleisuusaspektin että yhteiskuntatieteellisen tutkimustradition korostaman erottamisaspektin pohjalta. Näyttää kuitenkin ilmeiseltä, että pyhä ilmenee musiikissa nimenomaan mystisen kokemisen kautta. Mielenkiintoisena seikkana nousi esille musiikin sakraalisuuden analogisuus kirkkoisä Augustinuksen sisäisen ja ulkoisen sanan teorian ja kristillisen opin ”Sanan lihaksi tulemisesta” kanssa, jolloin musiikin sakraalisuus on sisäisen (semioottisen) sanan yhdistymistä ulkoiseen (symboliseen) sanaan eli ilmaisuun. Sakraalinen musiikki voidaan tällöin tulkita myös Mircea Eliaden pyhäteorian mukaiseksi hierofaniaksi, pyhän ja profaanin paradoksaaliseksi esiintymiseksi yhdessä.</p>			
Avainsanat – Nyckelord <b>Arvo Survo, sakraalisuus, musiikki, pyhä</b>			
Säilytyspaikka – Förvaringställe <b>Helsingin yliopiston kirjasto, Keskustakampuksen kirjasto, Teologia</b>			
Muita tietoja			

# SISÄLLYS

1. Johdanto	
1.1. Musiikki puhuttelee	4
1.2. Tutkielman tavoite ja tutkimustapa	5
1.3. Tutkimusaineisto ja käytännön kenttätyö	6
1.4. Esiymmärryksen hahmottelu	7
1.5. Tutkimuksen kulku ja tutkielman rakenne	8
2. Hermeneuttinen tutkimusote	
2.1. Kysymys totuudesta	9
2.2. Historiallisuus	11
2.3. Kielen merkitys	
2.3.1. Tulkinta hermeneuttisessa kehässä	12
2.3.2. Totuus gadamerilaisittain	14
2.4. Hermeneutiikka ja taide	15
2.5. Hermeneuttisen reflektion metodi	
2.5.1. Tutkimuksen periaatteet	16
2.5.2. Eläytyminen ja etääntyminen	19
3. Filosofis-hermeneuttinen reflektio	
3.1. Arvo Survo	
3.1.1. Historiallinen henkilö Arvo Survo	22
3.1.2. Ohjelmanjulistus Arvo Survon tuotannossa	24
3.2. Musiikki inhimillisen ilmaisun muotona	29
3.3. Musiikin sakraalisuus	
3.3.1. ”Se laulu minua niin järkytti ja puhutteli”	32
3.3.2. Musiikin sakraalisuus mystisenä ilmiönä	
3.3.2.1. Mystinen kokeminen	34
3.3.2.2. Mystinen spiraali	37
3.3.3. Sakraalisuus ja kansallisuus	40
3.3.4. Pyhä ilmenee musiikissa	45
3.3.5. Ekstaasi ja kontrolli	49
3.4. Sakraalinen dualismi	
3.4.1. Pyhän monet tulkintahorisontit	53
3.4.2. Pyhäkoodi	58
3.5. Horisontit sulautuvat	
3.5.1. Tämänhetkistyminen	61
3.5.2. Sana tulee lihaksi	63
3.5.3. Kielelliset kuvaukset ja niiden tulkinnat	65
3.5.4. Käänteinen fenomenologinen reduktio	69
4. Tutkimustuloksista	72
5. Pohdintaa	74

# 1. Johdanto

## 1.1. Musiikki puhuttelee

Soitan saksofonia ystäväieni kanssa. Olemme koonneet musiikkilukion luokkatovereiden kanssa jazzbändin. Nyt on minun vuoroni soittaa solo. Soolossani oli hyvä meininki, sanovat bändikaverit jälkeensä. Jatkamme soittamista. Koemme paljon erityisiä hetkiä yhdessä. Soitamme saadaksemme aikaan samanlaisen hyvän meiningin kuin koululla vieraillessa Vesa-Matti Loirin yhtyeellä. Siinä on soittajina huippumuusikoita, ja Loirillakin – vaikka huilistina ei olekaan teknisesti kouliintunut – on hyvä meininki ja se puhuttelee meitä!<sup>1</sup>

Miksi musiikki puhuttelee? Miten musiikki puhuttelee? Millainen musiikki puhuttelee? Miksi musiikkia ylipäätään tehdään? Muun muassa tällaisia kysymyksiä nousee mieleeni pohtiessani musiikkia ja sen merkitystä ihmisten elämässä. Yllä oleva kuvaus musisointitilanteesta antaa yhden vastauksen: Jotta musiikki puhuttelisi, siinä täytyy olla pohjoissuomalaisittain ilmaistuna ”hyvä meininki”. Meiningillä tarkoitimme lukioaikoinani jotain mystistä; kaikki bändimme soittajat tiesivät, milloin meininki oli hyvä, koska silloin soittomme nousi ikään kuin toiselle tasolle. Se ei ollut enää ainoastaan äänien tuottamista eri taajuuksilla tietyssä järjestyksessä ja rytmissä, vaan sisälsi myös syvemmän elementin. Myös kuulijat aistivat, milloin meininki oli hyvä ja osoittivat suosiotaan meiningin kohotessa. Joskus meininki ei kuitenkaan kohonnut, ja sekin tietenkin aistittiin. Tunsimme, että meininki oli jotain, minkä vuoksi soitimme. Ilman sitä musiikki ikään kuin kuoli ja latistui pelkäksi soivaksi matematiikaksi<sup>2</sup>. Sanomattakin oli selvää, että meininki oli välttämätöntä musiikille. Se antoi sille sielun ja syyn olla olemassa. Meininki oli ikään kuin soittomme ”vaikuttava ainesosa”. Mekaaninen, virtuoottinenkin soitto ilman meininkiä oli tyhjämpäiväistä ja siksi turhaa.

Sibelius-Akatemian opintojeni loppuvaiheessa haastattelin inkerinsuomalaista muusikko-pastori Arvo Survoa tutkielmaani varten. Tämä oli hyvin vaikuttava kokemus. Survon laulaessa minulle laulujaan ja kertoessa ajatuksiaan parin metrin etäisyydeltä sain kokea kuin tuhannen voltin sähkölatauksen verran meininkiä. Survolla oli meiningistä myös oma tulkintansa, vaikka nimitys asialle olikin hänellä toinen. Survo katsoi, että kysymys oli pyhästä asiasta, musiikin *sakraalisuudesta*. Minua jäi mietityttämään, miksi Survo käytti myös musiikin yhteydessä juuri tätä nimitystä. Pohdin, johtuiko se hänen

---

<sup>1</sup> Kyseessä on kuvaus henkilökohtaisesta kokemuksestani.

<sup>2</sup> Eri säveltasot voidaan redusoida värähtelyksi. Taajuuksien väliset suhteet voidaan tulkita matemaattisiksi suhteiksi. Samoin esim. myös rytmi ja sointiväri on mahdollista tulkita matemaattisesti.

kirkollisesta taustastaan. Olenkin tässä tutkielmassa pyrkinyt syventymään Survon ajatteluun tältä osin tarkemmin.

## **1.2. Tutkielman tavoite ja tutkimustapa**

Tämän tutkielman aihe ei yleensä avaudu ensi kuulemalla. Keskustellessani siitä tuttavieni kanssa heidän ajatuksensa suuntautuvat useimmiten musiikin oletetun sakraalisuuden mittaamiseen. Heidän mieliinsä nousee tyypillisesti kuva musiikin kuuntelijasta, jonka päähän on kiinnitetty elektrodeja mittaamaan aivosähkökäyrää. Tämä vaikuttaakin periaatteessa mahdolliselta tavalta lähestyä tutkimusaihetta. Mutta voiko musiikin sakraalisuutta todella mitata? Onko siihen olemassa sopivia välineitä? Voiko musiikin sakraalisuutta tai puhuttelevuutta edes määritellä eksaktisti?

Kun jokin puhuttelee ihmistä, voidaan ajatella olevan kyse ihmisen ja häntä puhuttelevan tahon välisestä suhteesta. Sama pätee nähdäkseni musiikin sakraalisuuteen: siinäkin on kyse musiikin kuulijan ja soivan musiikin välisestä suhteesta. Tästä syystä en lähesty tutkimusaihetta luonnontieteellisestä näkökulmasta aikomukseni löytää puhuttelukokemukselle selitys. Sitä vastoin pyrin *ymmärtämään* tätä puhuttelusuhdetta, jonka Survo on sanoittanut puhumalla musiikin sakraalisuudesta. Tutkielman teoreettisena taustana toimii Hans-Georg Gadamerin teoksissaan kuvaama filosofinen hermeneutiikka, joka antaa teoreettisen ja käytännöllisen mallin siitä, kuinka tutkijan ja informanttien näkökulmat kohtaavat ja parhaassa tapauksessa syntyy yhteisymmärrys tutkittavasta asiasta. Tästä syystä se sopii hyvin teoreettiseksi pohjaksi uskontotieteelliseen kenttätööhön perustuvaan fenomenologiseen tutkimukseen. Lisäksi tukeudun erityisesti René Gothónin gadamerilaiseen uskontotieteen metodiikkaan ja jo mainittuun musiikin maisterin tutkielmaani, jonka syventävänä tutkimuksena tämä käsillä olevan tutkielmani toimii.

Charles Taylor puhuu hermeneuttisesta tieteestä tieteenä, joka ei ”sisällä raakoja havaintotosiasioita”, vaan ”nojaa lukemistapoihin”.<sup>3</sup> Musiikin mieltäminen puhuttelevaksi nojaa myös lukemistapoihin eli subjektiivisiin tulkintoihin. Jos ihminen tulkitsee musiikin puhuttelevaksi, se ei välttämättä ole ulkopuolisten havaittavissa, vaan hänen täytyy kommunikoida ajatuksensa kielellisesti. Objektiivisiin havaintoihin perustuvia päätelmiä ei musiikin

---

<sup>3</sup> Taylor 1976, 267.

sakraalisuudesta siten voi tehdä. Koska musiikin sakraalisuudelle ei ole olemassa yleispätevää kielellistä ilmausta tai edes määritelmää, ensisijaisen tutkimusaineiston eli maaperän, jossa tutkielmani liikkuu, muodostaa kieli – tarkemmin sanottuna kielelliset ilmaukset ja näkökulmat, joita musiikin sakraalisuudesta käytetään. Niitä refleктоimalla pyrin hahmottamaan, mistä musiikin sakraalisuudessa Survon mukaan on kysymys. Erityisenä mielenkiinnon kohteena minulla on musiikin sakraalisuuden ja pyhyyden suhde, viittaahan sana ”sakraalinen” pyhään. Lyhyesti sanottuna tavoitteenani eli tämän tutkielman tutkimustehtävänä on 1) ymmärtää 2) jäsentää 3) kuvata musiikin sakraalisuutta eli sanoittaa sanomatonta sekä tuoda näkymätöntä näkyväksi ja ymmärrettäväksi.

### **1.3. Tutkimusaineisto ja käytännön kenttätyö**

Musiikin sakraalisuuden ymmärtäminen edellyttää siten siihen liittyvien käsitteellisten verkkojen<sup>4</sup> avaamista. Tämä käsitteellisten verkkojen avaaminen muistuttaa uuden kielen oppimista. Koska kyseessä on subjektiivisesti mielletty ja tulkittu asia, sen käsittely edellyttää inhimillisen subjektin näkökulmaa tutkimuksessa. Mikäli siis käsittelen subjektiivista asiaa haluten ymmärtää sitä sisältäpäin, sisäpuolisen näkökulman eli tässä tapauksessa subjektiivisen näkökulman tuominen tutkimukseen on välttämätöntä. En ole kuitenkaan pyrkinyt löytämään tilastollisesta näkökulmasta kattavaa määrää subjektiivisia näkökulmia, vaan ennemminkin ymmärtämään Arvo Survon nimenomaista näkökulmaa. Tähän näkökulmaan olen pyrkinyt pureutumaan tutkimushaastatteluiden avulla. Keskeisimmän tutkimusaineistoni muodostaakin siten sekä vuonna 1998 tekemäni Survon haastattelu aiempaa tutkielmaani varten että vuonna 2011 tekemäni uusi syventävä haastattelu.<sup>5</sup>

Tietoni Survon henkilöhistoriasta perustuvat osin vuoden 1998 haastatteluun sekä osin muuhun materiaaliin. Sitä käsittelen erityisesti luvussa 4.3. Lisäksi tausta-aineistooni kuuluu kolme keskeistä Survon esittämää ja säveltämää musiikkia sisältävää äänitettä sekä hänen varhaisista puheistaan koottu kirjansa ”Neljäs tuuli”<sup>6</sup>. Omat kokemukseni puhuttelevan musiikin äärellä kuuluvat

---

<sup>4</sup> Taylorin (1976, 272) mukaan ”käsitteelliset mutaatiot inhimillisessä historiassa voivat tuottaa ja ovat usein tuottaneet käsitteiden verkkoja, jotka ovat yhteismitattomia eli niiden termejä ei voida määritellä suhteessa yhteisten ilmaisujen joukkoon”.

<sup>5</sup> Taylor 1976, 272–273.

<sup>6</sup> Junttila, 1990.

luonnollisesti tutkielman aineistoon.<sup>7</sup> Kokemukseni liittyvät erityisesti *esiymmärryksiä*<sup>8</sup> muodostamiseen.

#### **1.4. Esiymmärryksen hahmottelu**

Hermeneuttinen tutkimus on joskus mielletty subjektiiviseksi ja epätieteelliseksi. Totta onkin, ettei se menetelmissään ja tuloksissaan tukeudu mihinkään ulkopuoliseen absoluuttiin. Hermeneuttinen maailma on suhteellinen subjektiivisesti koettujen merkitysten ja tulkintojen maailma. Hermeneuttinen tutkimus käyttää aineistonaan näitä merkityksiä ja tulkintoja sekä tuottaa uusia. Tämän käsillä olevan tutkielman tieteellinen objektiivisuus perustuu näin ollen tutkijan subjektiivisen esiymmärryksen eksplikointiin ja sitä seuraavan reflektion johdonmukaisuuteen ja ymmärrettävyyteen. Jotta reflektioni ja ymmärrykseni muotoutuminen olisi siis arvioitavissa, esittelen lyhyesti esiymmärrykseni taustalla olevia tekijöitä ja sen rakentumista tutkielmani aiheesta, sen kontekstista sekä tutkimustavasta.<sup>9</sup>

Keskeinen esiymmärrykseeni vaikuttava tekijä on suhteeni musiikkiin. Olen harrastanut dialogia musiikin ja musiikin ystävien kanssa lapsuudestani ja nuoruudestani lähtien. Musiikin maailma on ollut minulle kuin toinen kotimaa, tuttu ympäristö, jossa voi elää ja oleskella. Musiikki on antanut minulle jonkinasteisia ekstaattisia<sup>10</sup> kokemuksia ja irrottanut minut siten arjesta. Soittaessani improvisoituja sooloja jazz-bändissä olen puolestani kokenut lähteväni sooloni kautta ikään kuin matkalle toiseen maailmaan, josta olen soolon loputtua palannut arkitodellisuuteen.

Ensikosketukseni hermeneutiikkaan tieteellisessä työskentelyssä ja samalla tämän tutkielman aiheeseen sain valmistellessani tutkielmaani Sibelius-Akatemiaan. Perehtyessäni uskontotieteen opinnoissani Gadamerin hermeneutiikkaan hämmästyin siitä tarkkanäköisyydestä, jolla hän kuvaa inhimillistä ajattelua. Pystyin samastumaan hänen kuvauksiinsa hermeneuttisesta ymmärtämisestä. Havaitsin näin itsessäni kaikupohjan hermeneuttiselle tutkimustavalle. Ymmärsin harjoittaneeni hermeneuttista ymmärtämistä asuessani Suomen eteläisimmillä ja pohjoisimmilla alueilla sekä ulkomailla Englannissa ja

<sup>7</sup> Ks. esim. Gothóni 1997, 138–141.

<sup>8</sup> Hermeneuttisessa tutkimuksessa esiymmärrys tarkoittaa tutkimusta edeltävää ennakkokäsitystä tutkimusaiheesta.

<sup>9</sup> Gadamer 2004, 34–35, ks. myös esim. Tontti 2005, 62.

<sup>10</sup> Ekstaattinen tulee latinan sanoista *ex stasis* = pois staattisesta, pysyvästä. Tässä käytän termiä sen laajassa merkityksessä.

Venäjällä. Kokemukset Venäjän eri alueilta ovat ikään kuin ”uittaneet minua Venäjän vesissä” sen eri kansojen keskuudessa.<sup>11</sup> Hermeneuttisen ymmärtämisen kautta olen alkanut nähdä asioita myös venäläisestä näkökulmasta.<sup>12</sup>

Asuessani Venäjällä olin Suomen evankelis-luterilaisen kirkon täysiaikainen lähetystyöntekijä ja samalla myös paikallisen luterilaisen kirkon työntekijä. Mielestäni lähetystyötä voi parhaimmillaan verrata uskontotieteelliseen kenttätööhön, olivathan ensimmäiset uskontotieteilijät juuri lähetysaarnajia. Lähetystyöntekijä on asuessaan ja työskennellessään jatkuvassa dialogissa vieraan kulttuurin ja siinä vaikuttavien uskontojen kanssa. Voidaan ajatella, että lähetystyön tavoite on hermeneuttinen: Onnistuneessa lähetystyössä lähetystyöntekijöiden ja paikallisten ihmisten tulkintahorisontit lähentyvät, tunkeutuvat toistensa alueille – sulautuen lopulta yhteen.<sup>13</sup> Tällöin lähetystyöntekijät oppivat ymmärtämään vieraiden kulttuurien ihmisiä sekä heidän tapaansa elää ja toimia. Samalla myös kristinuskon sanoman on mahdollista tulla kommunikoiduksi sellaisella tavalla, joka kyseisessä kulttuurissa kyetään ymmärtämään ja vastaanottamaan.

## **1.5. Tutkimuksen kulku ja tutkielman rakenne**

Tutkielma koostuu viidestä pääluvusta, joista ensimmäisessä eli käsillä olevassa luvussa esitellään tutkimusaihe sekä lasketaan perusta aiheen myöhemmälle käsittelylle. Luvussa 2 pyrin esittelemään filosofisen hermeneutiikan keskeisiä lähtökohtia, historiallisuutta ja kielellisyyttä sekä käyttämäni hermeneuttisen reflektion metodin. Laajahko tutkimustavan teoreettinen pohjustus nähdäkseni palvelee tämän tutkielman empiriaan pohjautuvaa, mutta teoreettista ja filosofista ajattelua monitieteisesti hyödyntävää käsittelyä. Luku 3 on tutkielmani keskeisin. Sen *filosofis-hermeneuttisessa reflektiossa* syvennyn Arvo Survon henkilöhistoriaan, toimintaan ja ajatteluun hyödyntäen uskontotieteen pyhän ja mystiikan eri teorioita sekä musiikki- ja taidefilosofiaa soveltuvin osin. Luvussa 4 käyn läpi tutkielmani tuloksia ennen luvun 5 lyhyttä pohdintaa.

---

<sup>11</sup> Venäjällä syntyneiden tai asuvien ihmisten maailmassa olen elänyt mukana vuodesta 1995 alkaen, jolloin vietin kesän Hatsinan kaupungissa Inkerinmaalla. Edeltävän talven olin viettänyt Englannissa tutustuen sekä kantaväestön että aasialaisten siirtolaisten elämään. Sitten olen tehnyt lukuisia matkoja Inkerinmaalle ja Keski-Venäjälle sekä asunut Venäjällä yhteensä kolme vuotta, yhden Itä-Siperian Ulan-Udessa Mongolian pohjoispuolella ja kaksi Pietarissa. Olen näin saanut kosketuksen venäläiseen elämään sen molemmilla maantieteellisillä laidoilla.

<sup>12</sup> Ks. myös Gothóni 2011, 175–182.

<sup>13</sup> Horisonttien sulautuminen on Gadamerin kuvaus hermeneuttisesta ymmärtämisestä. Ks. luku 2.5.2.



Tutkimukseni on edennyt paitsi kenttätöön myös mainittuihin aihealueisiin syventymisen kautta. Koko taustatyö ei ole tutkielmassani näkyvässä, vaan käsillä oleva teksti on ennemminkin kuin jäävuoren huippu. Haastavaa on ollut havaintojeni saattaminen ymmärrettävään kirjalliseen muotoon. Toivon kuitenkin, että kaikki aiheen ymmärtämistä varten oleellinen on ilmaistu tulevilla riveillä. Tavoitteenani tutkielman kirjallisessa asussa on ollut avata musiikin sakraalisuuden käsitettä johdonmukaisesti pikku hiljaa, siten että se on mahdollista lukea, hahmottaa ja ymmärtää. Erityisen haastavuuden tähän tutkielmaan tuo monien eri näkökulmien, viitekehysten, puheen rekistereiden ja tulkinnan tapojen sovittaminen yhteen. Aiempaa tutkimusta musiikin sakraalisuudesta juuri tässä Survon antamassa merkityksessä ei käsittääkseen ole, mikäli ei oteta lukuun jo mainittua pro gradu -työtäni Sibelius-Akatemiaan.

## 2. Hermeneuttinen tutkimusote

### 2.1. Kysymys totuudesta

Tieteen ihanne on tuottaa tietoa, jonka oletetaan luonnollisesti pitävän yhtä todellisuuden kanssa eli olevan *totta*. Platonin Theaitetos-dialogista peräisin oleva tiedon klassinen määritelmä sanookin tiedon olevan ”hyvin perusteltu tosi uskomus”. Siitä, millä perusteella voidaan tiedon olettaa olevan totta, on lukuisia näkemyksiä, joista muutamia luonnehdin lyhyesti seuraavassa. Tavoitteenani on hahmotella, millaiseen käsitykseen totuudesta ja samalla tutkimusperinteeseen tämä tutkielma perustuu.

Frederick Crossfield Happold esittää, että kaiken tiedon peruslähtökohtana on usko. Hän puhuu ikään kuin älyllisestä ”uskon askeleesta”, joka jokaisen tulee ottaa kaiken tiedon perustaksi. Tässä uskon askeleessa valitaan muun muassa, millaiset inhimilliset kokemukset katsotaan ensisijaisiksi käsitystä totuudesta muodostettaessa. Evelyn Underhillin mukaan ainoa varma tosiasia, jonka kaikki ihmiset tunnustavat, on heidän oma olemassaolonsa, eksistenssinsä.<sup>14</sup> Rationalistinen tieteenihanne on käyttää tiedonhankkimiskeinona ihmisjärkeä ja ajattelua. Sen tieteelliseksi vastavoimaksi asettuneessa empirismissä tieto hankitaan aistihavainnoin. Havaintojen teoriapitoisuuden teesin mukaan kukaan ihminen ei kuitenkaan ole havaitessaan *tabula rasa*, vaan kaikki havaitseminen on

---

<sup>14</sup> Underhill 1977, 5–6.

myös älyllistä toimintaa, joka liittyy havainnot aiemmin opittuun. Tämä näkemys tulee vahvasti esille myös Gadamerin hermeneutiikassa.<sup>15</sup>

Risto Pulkkinen esittelee uskontotieteen totuuskysymyksen käsittelyn yhteydessä neljä klassista käsitystä totuudesta. Totuuden 1) objektiivisessa tulkinnassa uskotaan siihen, että lause on tosi, mikäli sillä on korrespondenssi eli vastaavuus todellisen asiantilan kanssa. Totuuden 2) pragmaattinen tulkinta liittyy käytännölliseen näkökulmaan; esimerkiksi käytännössä opitut luonnonlait ilmentävät totuuden pragmaattista näkökulmaa. Luonnontiede perustuu viime kädessä tähän tulkintamalliin. Totuuden 3) koherenssitulkinnassa lauseen totuuden kriteerinä on puolestaan sen sopivuus yhteen muiden samaan tulkinnalliseen kokonaisuuteen liittyvien lauseiden kanssa. Totuuden 4) evidenssitulkinta taas perustuu René Descartesin käsitykselle intuitiivisesta ilmeisestä totuudesta: ”kaikki se, minkä käsitämme erittäin selvästi ja erittäin tarkasti, on totta”. Luonnontieteet perustuvat osin myös evidentin totuuden malliin esimerkiksi logiikan aksioomien kautta. Humanistisissa tieteissä totuus käsitetään Pulkkinen mukaan hermeneuttisen tieteenfilosofian pohjalta *intersubjektiivisesti*.<sup>16</sup> Kyse on tällöin totuuden koherenssitulkinnasta, jossa väitteet, esimerkiksi tutkimustulokset testautuvat tiedeyhteisön sisäisessä keskustelussa. Pulkkinen käyttää myös Harald Biezain luomaa käsitettä ja puhuu totuuden *eksistentiaalisesta* tulkinnasta (existential validity), jota on hänen mukaansa uskontotieteeseen soveltanut esimerkiksi René Guénon.<sup>17</sup>

Pulkkinen rinnastaa eksistentiaalisen totuuden psykoanalyytikon työskentelyyn ja liittyy sen totuuden koherenttiin tulkintaan. Lisäksi eksistentiaalisessa totuudessa on piirteitä totuuden evidenssitulkinnasta sekä pragmaattisesta tulkinnasta. Nämä ovatkin näkökulmia, joista eksistentiaalista totuutta joudutaan uskontotieteessä tarkastelemaan. Musiikin sakraalisuus on leimallisesti käsite, jonka yhteydessä nämä totuuden kriteerit nousevat esille. Jatkossa käsittelen myös hermeneuttista totuutta, joka muistuttaa totuuden koherenssitulkintaa, mutta joka gadamerilaisessa hermeneutiikassa lähestyy myös totuuden intuitiivista evidenssitulkintaa. Sivuan myös mystistä totuutta, joka on niinkään käsitteenä lähellä totuuden evidenssitulkintaa. Kaiken kaikkiaan tämän tutkielman totuuskäsitys liittyy hermeneuttisen ymmärtämisen osalta lähinnä

---

<sup>15</sup> Happold 1967, 25–27; Visala 2010, 77–78, 81.

<sup>16</sup> Pulkkinen 1997, 76.

<sup>17</sup> Pulkkinen 1997, 70–71, 75–77.

totuuden koherenssitulkintaan ja sakraalisen musiikin tunnistamisen osalta totuuden eksistentiaaliseen tulkintaan.<sup>18</sup>

## 2.2. Historiallisuus

Käytännössä jo ennen syntymäämme olemme sidottuja muun muassa tiettyyn historialliseen perheeseen, sukuun, kulttuuriin, kansaan sekä sitä kautta käsitykseen elämästä, ihmisestä ja maailmasta. Henkilökohtaiset elämänhistoriamme ovat antaneet meille kullekin niin perustavat käsitykset kaikesta, ettemme pysty irrottautumaan niistä arvioidaksemme niitä kuin ulkopuolinen. Vaikka kapinoisimme edellisten sukupolvien näkemyksiä vastaan, juuri nämä näkemykset sitovat meitä tarjoten kohteen jota vastaan kapinoida. Koska olemme historiallisia olentoja, niin se historiallinen tilanne ja kulttuuri, johon olemme syntyneet, on rakentanut meille ikään kuin silmälasit, joiden läpi katsella maailmaa ja elämää sekä tulkita niitä. Jarkko Tontti kuvaa esimerkiksi Platonin suhdetta länsimaiseen kulttuuriin esittämällä, että jokainen länsimaisen kulttuurin vaikutuksessa oleva on platonisti riippumatta siitä, oliko hän koskaan lukenut Platonia tai kuullut hänestä.<sup>19</sup> Gadamer kutsuu tätä Platonin vaikutushistoriaksi<sup>20</sup>.

Martin Heidegger on sanoittanut edellä kuvaamani ilmiön puhumalla *ymmärryksen esirakenteesta* johon sisältyvät ennakko-oletuksemme, taustakäsitystemme ja ennalta rajautunut kokemisemme ja jäsentämisen tapamme.<sup>21</sup> Ennakkokäsitykset ovat kyllä sinänsä ”eksistentiaalis-ontologisia olemisen ja ajattelun välttämättömiä mahdollisuusehtoja”, kuten Tontti niitä luonnehtii.<sup>22</sup> Niitä ei voi väistää tai sulkea pois, vaikka pyrkisikin siihen. Ne ovat siten välineitä, joita käytämme ajatellessamme ja joita ilman ajattelu ei edes onnistuisi. Siksi esimerkiksi historistinen<sup>23</sup> lähestymistapa, jossa sivuutetaan tutkijan/ymmärtäjän sidonnaisuus omaan historiaansa, on filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta ongelmallinen. Gadamer sanoittaa asian muun muassa näin: ”kaikkien väitelauseiden historiallisuus pohjautuu oman

---

<sup>18</sup> Pulkkinen 1997, 72, 76–77.

<sup>19</sup> Tontti 2005, 63.

<sup>20</sup> Ks. Gadamer 1999, 299–302.

<sup>21</sup> Heidegger 2000, 191–197; ks. myös Backman 2010, 68, 71.

<sup>22</sup> Tontti 2005, 61–62.

<sup>23</sup> Historistisella tarkoitetaan tässä ennakkoasennetta, jossa tutkija/ymmärtäjä nähdään ikään kuin ylihistoriallisena toimijana, joka arvioi esimerkiksi historiallisia dokumentteja ulkopuolelta olettaen, ettei niillä ole muuta merkitystä kuin oman aikansa kuvastajana toimiminen. Tällöin samalla kielletään mahdollisuus, että dokumenttien sisällöllä voisi olla oma riippumaton totuusarvo (ks. esim. Gadamer 1999, 299–304; 2004, 39).

olemisemme perustavanlaatuisen äärellisyyteen”.<sup>24</sup> Historiaa kirjoitetaan uudelleen ja uudelleen aina uudesta historiallisesta näkökulmasta.<sup>25</sup>

Laadullisen tutkimuksen yhteydessä puhutaan usein tutkimusaiheen esiymmärryksestä, joka pohjautuu ymmärryksen esirakenteeseen ja sitä kautta tutkijan omaan historiallisuuteen. Käytännössä sillä useimmiten tarkoitetaan jäseneltyä ennakkokäsitystä tutkimusaiheesta. Näin on myös tässä käsillä olevassa tutkielmassa. Ennakkokäsityksiin liittyy läheisesti myös jokaisen ihmisen henkilökohtaisen elämänhistorian kautta omaksuttu perustavanlaatuinen hermeneuttinen väline eli lapsuudenkodissa opittu äidinkieli. Vaikutushistoria ja kieli ovat sidoksissa toisiinsa. Kieliin syntyy kulttuurisidonnaisia ilmauksia: esimerkiksi paimentolaiskulttuurin vaikutushistoria on tuottanut muun muassa saamen kieleen sanoja, joita ei kaikista kielistä löydy lainkaan.

## **2.3. Kielen merkitys**

### **2.3.1. Tulkinta hermeneuttisessa kehässä**

Heidegger ja Gadamer ovat nostaneet esille kirkkoisä Augustinuksen käsitteen *verbum interius*, ”sisäinen sana”. Augustinus ajatteli ymmärtämisen vaativan sanojen tai puheen takana olevan idean ymmärtämistä. Hänen mielestään pelkkä kielellisen ilmaisun ulkoisen muodon ymmärtäminen ei riitä. Siksi varsinainen ymmärtäminen edellyttää Gadamerin mukaan *itseymmärrystä*, jolla hän tarkoittaa ihmisen henkilökohtaisen sisäisen maailman tavoittamista. Gadamer puhuu myös niin sanotun ”yleisen” tai yleiskäsitteen muodostumisesta. Hän havainnollistaa sitä siten, että esimerkiksi siinä vaiheessa kun vauva on oppinut *tunnistamaan* äitinsä, eikä kaikki ole vain aistiärsykkeiden virtaa, on askel yleistä käsitettä kohti alkanut.<sup>26</sup> Seuraava askel on löytää tälle sisäisesti tunnistetulle – äidille – oma ulkoinen kielellinen ilmaus.<sup>27</sup> Ja näin havaintomaailma ikään kuin järjestyy asioiden saadessa nimet. Ymmärtäminen onkin gadamerilaisittain nähtynä luonteeltaan kielellistä.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Gadamer 2004, 25.

<sup>25</sup> Gadamer 1999, 276–277; 2004, 26; ks. myös Gadamer 2005, 125.

<sup>26</sup> Gadamerin mukaan lapsi muuttuu tässä vaiheessa aistein varustetusta olennot sellaiseksi, joka *tietää* jotain. Tämä tietäminen kohdistuu äitiin ja ilmenee ”jälleen tietämisenä” eli tunnistamisena.

<sup>27</sup> Ks. myös esimerkkiteksti luvun 3.2. alussa.

<sup>28</sup> Gadamer 2004, 122–123; Nikander 2004, vii–viii; Oesch 2005, 15–16; Platon 1978, 248.

*Hermeneuttisella kehällä* tarkoitetaan ymmärtävää tulkitsemista aina uudestaan ja uudestaan ennalta ymmärretyn valossa.<sup>29</sup> Esimerkiksi vieraskielisen lauseen ymmärtämistä edeltää tekstiyhteydestä virinnyt odotus lauseen merkityksestä. Lause täytyy myös tavalla tai toisella jäsentää ymmärtämistä varten. Lausetta ymmärtäessä tapahtuu ymmärtämisen liikettä lausekokonaisuuden ja sen yksityiskohtien välillä. Mikäli yksityiskohdat eivät sovi kokonaisuuteen, ei ymmärtäminen vielä ole tapahtunut. Tulkitsemisessa on mukana myös käsitteellinen taso: alussa omaksutut ennakkokäsitteet korvautuvat pikku hiljaa sopivammilla käsitteillä. Tulkitsijan tehtävä on seuloa esille totuudenmukaiset ennako-otaksumat eli luonnokset, jotka vahvistetaan tekstin sisällön valossa. Gadamer ei siis edellytä tulkitsijalta näennäistä neutraaliutta tai omien ajatusten häivyttämistä. Sitä vastoin omat käsitykset täytyy tiedostaa, jotta tulkittava teksti voisi ikään kuin vastata niille.<sup>30</sup>

Gadamerin mukaan hermeneuttinen prosessi toistuu ihmisessä yhä uudelleen ja täydentää siihen mennessä tuttua maailmaa. Gadamer kirjoittaa: ”Kokemus astuu itseään tulkitsevaan ja viittaussuhteiltaan järjestyneeseen maailmaan uutuutena, joka kumoo odotuksiamme ohjanneet ajattelumallit ja jäsentyy samalla uudelleen osaksi kokonaisuutta.” Kokemus jostain tuntemattomasta, vieraasta järkyttää ymmärrystämme maailmasta ja laittaa liikkeelle prosessin, jonka myötä näkemyksemme jäsentyy ja järjestyy uudelleen. Hän jatkaa: ”Lähtökohtana ei suinkaan ole väärinymmärrys tai vieraus, niin että yksiselitteinen tehtävä olisi välttää väärinymmärrystä. Päinvastoin tutut asiat ja yhteisymmärrys kannattelevat mahdollistaen pääsyn vierauteen, omaksumisen vieraasta ja maailmaa koskevan kokemuksemme laajentumisen ja rikastumisen.” Prosessi etenee näin tuttujen kiinnekohtien kautta tuntemattomaan. Tämä havainnollistuu hyvin nimenomaan kielellisten esimerkkien kautta. Gadamer näkeekin eri kielten erilaisuudessa, jotka ilmentävät ihmisen äärellisyyttä, avautuvan ”loputtoman keskustelun kohti totuutta”. Mitä hän totuudella tarkoittaa, se selviää jatkossa.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Ks. myös Heidegger 2000, 193–197.

<sup>30</sup> Gadamer 2004, 29–30, 32–35, 123–124.

<sup>31</sup> Gadamer 2004, 123–124.

### 2.3.2. Totuus gadamerilaisittain

Kuten edellä on käynyt ilmi, Gadamer kritisoi optimistista uskoa tutkijan/ymmärtäjän objektiivisuuteen. Paradoksaalisesti hän puhuu silti paljon totuudesta.<sup>32</sup> Totuuden käsitteen hahmottamisessa hän palaa antiikin filosofiaan. Kreikan kielen totuutta merkitsevä sana ἀλήθεια merkitsee myös ”peittämättömyyttä”. Se kuvaa jotain sellaista, mikä on paljastettu vapaasti nähtäväksi, jonka edestä verho on vedetty syrjään. Kun puhutaan totta, ei piilotella todellista asiointilaa, vaan tuodaan se avoimesti esille.<sup>33</sup> Gadamerilaisittain ajatellen ymmärtäminen alkaa kun ”sana sattuu” eli kun tulemme puhutelluiksi. Puhuttelun Gadamer näkee todistuksena hyväksymisestä: ainoastaan sellaista, mikä on ”hyväksytty omassa toiseudessaan”, voidaan ymmärtää. Puhuttelun kautta ymmärretyt asiat muuttuvat yhteisiksi; ei ole enää subjektia ja objektia eli tietäjää ja tietämisen kohdetta, vaan kaksi subjektia, joilla on jotain yhteistä. Nähdäkseni kyseessä on yhteinen sisäinen sana eli verbum interius.<sup>34</sup>

Gadamer näkee puhutelluksi tulemisen keskeisenä hermeneuttisen totuuden kriteerinä. Hän sanoo jopa, että väitelauseessa ”voi olla totuutta ainoastaan silloin, kun se puhuttelee” ja viittaa Kierkegaardin ajatuksiin: Kristillisen julistuksen totuus on siinä, että etäisyys menneisyyteen<sup>35</sup> kumoutuu. Julistuksen kautta tai yleensä puhumalla saamme sanoilla tarkoitetut asiat ”yhdessä silmiemme eteen”.<sup>36</sup> On Gadamerin mukaan ihme, että ihmiset ylipäättään pystyvät ymmärtämään toisiaan huolimatta rajoista yksilöiden, kansojen ja aikojen välillä. Tämä ihme toteutuu siten, että asiat, joista puhumme, näyttäytyvät puhuessamme meille yhteisinä. Hermeneuttinen totuus saavutetaan näin yhteisesti, puhumalla ja puhuttelemalla, kysymällä ja vastaamalla.<sup>37</sup>

Ymmärtämisen päämäärä onkin Gadamerin hermeneutiikassa yhteisymmärrys tarkastellusta asiasta. Ihmisten välinen yhteisymmärrys ei tässä mielessä ole subjektiivista, vaan esimerkiksi Gothonin mukaan sillä on jopa

---

<sup>32</sup> Gadamerin pääteos *Wahrheit und Methode* (suom. Totuus ja metodi) käsittelee kysymystä totuudesta jo nimensä puolesta.

<sup>33</sup> Uuden ajan tieteelliselle metodiikalle ominainen tieteen harjoittaminen perustuu kuitenkin toistettavuuteen. Siinä tieteellinen totuus määräytyy sen perusteella, voidaanko tutkimustulokset verifioida toistamalla koe. Sana μέθοδος, ”metodi” merkitseeikin sananmukaisesti ”seuraamisen tietä”. Kaikkea ei kuitenkaan pysty toistamaan ja siten verifioimalla tutkimaan.

<sup>34</sup> Gadamer 1999, 299; 2004, 14–17, 33–34, 38, 85, 94–95; Gothoni 2011, 183.

<sup>35</sup> Menneisyydellä Gadamer tarkoittaa tässä julistettuja asioita, kuten Raamatun kertomuksia.

<sup>36</sup> Sanoilla tarkoitetut asiat edustavat tässä ihmisen sisäistä sanaa ja julistus puolestaan ulkoista ääneen lausuttua sanaa.

<sup>37</sup> Gadamer 2004, 24–25, 27–28, 85.

vastaava totuusarvo kuin yhteisymmärryksellä eksaktien tieteiden sisäisistä tosiasioista.<sup>38</sup> Yhteisymmärrystä syvempää ymmärtämistä ei Gothónin mukaan ole olemassa. Hermeneuttisesti totta on siis se, mistä on yhteinen ymmärrys toisen kanssa. Siten hermeneuttisen totuuden määritelmäksi muodostuu yhteisymmärrys. Yhteisymmärrys löydetään dialogissa, keskustelemalla. Keskustelukumppanin ymmärtäminen johtaa aina uuteen yhteisymmärrykseen ja mahdollisuuteen tarkoittaa samoilla sanoilla samoja asioita. Tällöin keskustelukumppaneiden ulkoinen ja sisäinen sana kulloinkin tarkastellusta asiasta ovat nähdäkseni yhteiset. Näin kehittyy vähitellen sanaton yhteisymmärrys<sup>39 40</sup>.

## **2.4. Hermeneutiikka ja taide**

Gadamerilaisittain ymmärrettynä hermeneuttinen totuus ennemminkin ”tapahtuu” kuin että se tiedetään. Gothóni vertaa tätä tapahtumista pelin pelaamiseen. Peli saavuttaa tarkoituksensa, kun pelaajat uppoutuvat – ikään kuin ”kadottavat itsensä” siihen. Peliin uppouduttaessa *pelin totuus* näyttäytyy pelaajille. Pelin totuus ei ole subjektiivinen eikä objektiivinen totuus, koska pelaajien uppouduttua peliin heidän subjektiviteettinsa ikään kuin katoaa ja jäljelle jää vain yhteinen hermeneuttinen ymmärrys pelistä. Peli ei näin pelattaessa olekaan pelaajille objekti, vaan subjekti. Gadamerin mukaan myös taiteen – siis myös musiikin – olemisen tapa on leikki tai peli. Teos ei edellä kuvatussa mielessä ole objekti, jota voitaisiin tarkastella objektiivisesti, vaan sillä on ikään kuin oma elämänsä. Teos on täten taiteen subjekti, joka vaikuttaa musiikin praksiksen kautta sen kokijaan – musiikin tapauksessa kuuntelijaan ja musisoijaan. Erilaisilla peleillä ja taideteoksilla on myös erilainen luonne, eri ”henki”. Eri henki on myös esimerkiksi saman musiikkiteoksen eri musisointikerroilla.<sup>41</sup>

Kun pelaaja päättää pelata, hän valitsee vaihtavansa arkipäiväisen olemisensa pelaamiseen. Tällöin pelaamista varten levitetään esimerkiksi pelilauta ja erotetaan Gadamerin termejä käyttäen ”pyhä piiri” pelaamista varten. Samoin tapahtuu Gadamerin mukaan myös musisoimisen kohdalla. Musisoimisella ja ei-musisoimisella on siten ero. Lisäksi esimerkiksi laulettaessa lauletaan yleensä

---

<sup>38</sup> Gothóni 2011, 165.

<sup>39</sup> Gadamer esittää sanattomien ymmärtämisen muotojen viittaavan takaisin sellaiseen ymmärtämiseen, joka avautuu puheessa ja keskustelussa. Siten kaikkeen ymmärtämiseen liittyy mahdollinen suhde kieleen. Gadamerin mukaan ymmärtäminen on kielellistä myös silloin, kun ihminen platonilaisittain ”keskustelee itsensä kanssa” eli ajattelee. (Gadamer 2004, 90, 95)

<sup>40</sup> Gadamer 2004, 30, 74, 95.

<sup>41</sup> Gadamer 1999, 101–102, 106–107; Gothóni 2011, 182–183.

jokin tietty laulu, ei mikä tahansa. Gadamer puhuu pelistä myös esittämisenä ja uudelleen esittämisenä, *representaationa*. Esimerkiksi konsertissa yleisö tulee osaksi leikkiä ja uppoutuu esitykseen vastaavanlaisesti kuin muusikko. Kuulijasta tulee tällöin henkilö, jolle ja jossa peli pelataan. Huolimatta pelivertauksesta Gadamer vertaa taiteen olemista myös uskonnolliseen elämään, rituaalien olemiseen.<sup>42</sup>

Gadamerin mukaan hermeneutiikan tulisi ”sulattaa estetiikka itseensä”.<sup>43</sup> Hermeneutiikka on siten gadamerilaisittain ajateltuna perustavampaa kuin estetiikka. Gadamer viittaa ihmisen *esteettiseen tietoisuuteen*, jonka sanotaan esteettisessä erittelyssä erottavan todellisen taiteen. Esteettinen tietoisuus siis ikään kuin erottelee taiteesta sellaisen aineksen, joka ei varsinaisesti ole esteettistä, kuten esimerkiksi laulun tavoite tai rationaalinen sisältö. Esittävässä taiteissa esteettinen tietoisuus erottelee myös alkuperäisen teoksen ja sen eri representaatiot toisistaan. Esteettiseen elämykseen liittyy siten aina myös ymmärtämisen ulottuvuus. Tästä johtuen kuulemme musiikin aina objektivoivasti jonakin tiettyinä musiikkina. Saatamme tunnistaa musiikinlajin ja teoksen lisäksi myös esiintyvän kokoonpanon sekä jopa kulloinkin vuorossa olevat solistit instrumentteineen. Aistimukseen liittyy näin aina tiedollinen ymmärtäminen. Gadamerin mukaan puhdasta esteettistä elämystä ei siten ole olemassa. Esteettisen elämyksen kokeminen on sitä vastoin yksi itseymmärryksen tapa.<sup>44</sup>

## **2.5. Hermeneuttisen reflektion metodi**

### **2.5.1. Tutkimuksen periaatteet**

Charles Taylor katsoo, että koska hermeneuttisella tieteellä ei ole käytettävissään havaintojen tuottamia absoluuttisia tosiasioita, sen on välttämätöntä liikkua hermeneuttisessa kehässä. Hän korostaa herkkyyttä ja ymmärtäväisyyttä eri tulkinnoille todellisuudesta sekä *intuitiivista*<sup>45</sup> näkemystä, jota ei hänen mukaansa voi formalisoida. Taylor vertaa hermeneuttista tutkimusta luonnontieteelliseen tutkimukseen nostoen esiin luonnontieteiden yhteismitalliset käsitteistöt, esimerkiksi fysiikan kielen. Fysiikan avulla voidaan luonnehtia ja ennustaa luonnontieteellisiä tapahtumia ja ilmiöitä. Hermeneuttinen tutkimus katsoo sen

---

<sup>42</sup> Gadamer 1999, 107–110, 116.

<sup>43</sup> Gadamer 1999, 164.

<sup>44</sup> Gadamer 1999, 85–86, 91–92, 97, 164–165.

<sup>45</sup> Intuitio tulee latinan katsomista tai näkemistä merkitsevästä verbistä *intueor*. Siten se merkitsee ’katselevaa’, järkeilystä ja käsitteistä riippumatonta välitöntä tietämistä.



sijaan taaksepäin: sen avulla ymmärretään mennyttä, mutta ei välttämättä pystytäkään ennustamaan tulevaa.<sup>46</sup>

Hermeneuttisessa tutkimuksessa tutkija ei siten esitä hypoteeseja eikä testaa niitä kokeellisesti, vaan muistuttaa pikemminkin Aku Ankka -lehden Pelle Pelotonta, jonka pään päälle syttyy lamppu hänen oivaltaessaan jotain. Gadamer vertaakin ”hengentieteiden” eli humanististen tieteiden tutkimustapaa ennemminkin taiteilijan intuitioon kuin metodiseen työskentelyyn. Hän mainitsee fyysikko Hermann Hemholtzin, jonka mukaan hengentieteet päätyvät tuloksiinsa ”aavistavalla lyhytpäätelmällä”. Tällä Hemholtz tarkoitti luopumista aukottoman päättelyketjun johdonmukaisuudesta jättämällä ketjusta joitakin askeleita väliin. Lyhentäminen ei kuitenkaan tapahdu sattumanvaraisesti, vaan hengentieteilijä tekee Gadamerin mukaan päätelmänsä hyödyntämällä ”tieteellistä sivistyneisyyttään, muistiaan, mielikuvitustaan, tahdikkauttaan, taiteellista hienotunteisuuttaan ja elämäkokemustaan”. Näin tutkijasta itsestään voidaan katsoa tulevan tutkimusinstrumentti.<sup>47</sup>

Gothóni nostaa tieteellisen tutkimuksen ihanteeksi ”oikeaan osumisen” viitaten aristoteliseen logiikkaan: On olemassa tietoa, joka ei pohjaudu teoriaan, vaan käytännön kokemukseen<sup>48</sup>, kuten soittimen virittäminen.<sup>49</sup> Sitä ei pysty oppimaan teoriaa opiskelemalla, vaan se vaatii harjoitusta ja sitä kautta äänen oikean laadun oppimista. Laadun tunteminen vertautuu Gothónin mukaan esimerkiksi sellaiseen syvään ymmärrykseen tai oivallukseen, jonka avulla opitaan vaikkapa ajamaan polkupyörällä. Laadun tuntemus onkin usein perinnöllinen taipumus, jonka voi virittää huippuunsa harjoituksen kautta. Määrä on puolestaan jotain, minkä voi eksaktisti mitata tai laskea. Koska tutkimuksessa pyritään eksaktiuteen, tutkijoiden huomio ja tutkimusmenetelmät suuntautuvat usein nimenomaan määrällisiin kysymyksiin. Gothóni korostaa, että vaikka sanalla metodi onkin luonnontieteellis-tekninen konnotaatio, sen varsinainen merkitys kuitenkin viittaa ”tiehen, jota pitkin pääsee määriteltävään tavoitteeseen”. Hermeneuttisessa tutkimuksessa metodi eli tie laadullisen asian, tässä tapauksessa musiikin sakraalisuuden tutkimiseen on hermeneuttinen reflektio. Vaikka siis hermeneuttinen tutkimus vaikuttaakin vieroksuvan perinteistä metodista ajattelua,

---

<sup>46</sup> Taylor 1976, 268–269, 272–273.

<sup>47</sup> Gadamer 2004, 4, 6.

<sup>48</sup> Vrt. totuuden pragmaattinen tulkinta.

<sup>49</sup> Gothóni 2002.

tutkimusaihetta reflektoivan lähestymistavan voidaan katsoa edustavan hermeneuttista metodiikkaa.<sup>50</sup>

Gadamerin hermeneutiikan pohjalta on Gothóni hahmotellut seuraavat tutkimuksen kannalta hermeneuttiselle reflektiolle tunnusomaiset piirteet:<sup>51</sup>

1. Oleminen *siellä* eli tutkimuskentällä, joka voi olla fyysinen paikka tai vaikkapa teksti. Tämä oleminen täytyy tapahtua avoimella asenteella. Tässä Gothóni liittyy gadamerilaiseen ajatukseen siitä, että tutkittavaan asiaan täytyy olla tai syntyä henkilökohtainen hyväksyvä suhde.<sup>52</sup> Musiikin sakraalisuuden kohdalla tämä tarkoittaa nähdäkseni elävää kokemusta sakraalisesta musiikista (sisäisen sanan alue) sekä avointa suhtautumista Survon erikoiseen terminologiaan (ulkoisen sanan alue).

2. Kun jokin asia koskettaa, *sattuu* tutkijaan ja kutsuu mukaansa, tutkijan täytyy olla valmis seurata sitä huolimatta omista ennakkoasenteistaan. Musiikin sakraalisuus oli käsite, joka sattui minuun haastattellessani Survoa ensi kerran. Survo halusi puhua aiheesta odottamatta oma-aloitteisesti. Hermeneuttinen totuus musiikin sakraalisuudesta alkoi paljastua minulle kysyttyäni häneltä avainkysymyksen Tapio Rautavaaran musiikista.<sup>53</sup> Samoin minuun sattuivat useat Survon lauluesitykset.

3. *Sisäisen sanan* kuunteleminen ääneen lausutun tai kirjoitetun kielen kautta. Kielihän ei pysty koskaan täysin ilmaisemaan merkityksiä vaan on kuin ymmärtämisen ja ilmaisun taistelukenttä. Survon kanssa käymäni dialogin kautta pääsin kuuntelemaan hänen sisäistä sanaansa, jonka ulkoisena kielellisenä ilmauksena oli musiikin sakraalisuus.

4. Valmius tuoda esille käytettyihin sanoihin liittyvät *ennakkokäsitykset*. Tässä tutkielmassa olen reflektoinut esimerkiksi sanaan ”pyhä” eri yhteyksissä liitettyjä käsityksiä.

---

<sup>50</sup> Gothóni 2011, 9–10, 192–193.

<sup>51</sup> Gothóni 2011, 197–201.

<sup>52</sup> Ks. myös Gadamer 2004, 36–38.

<sup>53</sup> Kysyin Survolta intuition ohjaamana tarkentavan kysymyksen: ”Onko Tapio Rautavaara mielestäsi sakraalinen laulaja?”. Rautavaarahan oli suomalainen urheilusankari, joka kuljetti kilpailumatkoillaan mukanaan myös kitaraa, jota hän trubaduurin tavoin käytti laulunsa säestämiseen. Rautavaarasta tulikin sittemmin hyvin suosittu laulaja sekä elokuvanäyttelijä. Hänen omat laulunsa sekä monia puhutelleet tulkinnat Toivo Kärjen ja Reino Helismaan lukuisista lauluista ovat kuin suomalaista kansallisomaisuutta, muuttuneet osaksi suomalaisuuden historiaa. Kun Survo vastasi myöntävästi, oivalsin hänen tarkoittavan sakraalisuudella jotain vakavaa, ”totista”, puhuttelevaa – kuin Tapio Rautavaaran tuttu tumma ääni. (Mannermaa 2000, 57.)

5. Kokonaisuuksien, *universumien* hahmottaminen yksittäisten sanojen kautta. Ilmaukseen ”musiikin sakraalisuus” liittyvää kokonaisuutta käsittelen erityisesti tämän tutkielman pääluvussa 3.

### 2.5.2. Eläytyminen ja etääntyminen

Gothóni on kuvannut ”rooliin joutumistaan”<sup>54</sup> Athoksen niemimaan luostarivuorella, jolloin uuvuttavien kokemusten jälkeen hän huomasi samastuneensa, *eläytyneensä* pyhiinvaeltajan rooliin. Gothónin *eläytymisen ja etääntymisen teorian* mukaan kenttäjakson aikana tapahtuneen eläytyneisyyden tilaan joutumisen jälkeen kenttäjakson päätyttyä otetaan etäisyyttä tutkittavien maailmasta. Kaiken kaikkiaan Gothónin tavoite on päästä käsiksi tutkimusaiheeseen sisältäpäin. Hän kirjoittaa: ”Minun oli päästävä lähemmäksi tutkittavia, jopa sisälle heidän maailmaansa, jolloin minusta itsestäni tulisi paras mahdollinen tiedonantajani...”. Vastaavasta tutkimustavasta puhuu esimerkiksi myös Eliade: ”...voimme ymmärtää vierasta hengen maailmaa vain astumalla siihen sisälle...” Tässä tutkielmassa perustavana lähtökohtanani on sakraalisen musiikin intuitiivinen tunnistaminen, kuten olen jo ensimmäisessä luvussa kuvannut.<sup>55</sup>

Jarkko Tontti vertailee Gadamerin ja Ricoeurin tieteenfilosofioiden eroja seuraavaan tapaan: Kun Gadamer korostaa yhteenkuuluvuutta tutkimuskohteen kanssa, Ricoeur katsoo objektiivisen etäännyttämisen kuuluvan välttämättä ymmärtämiseen.<sup>56</sup> Gothóni käyttää omassa metodiikassaan molempien hermeneutiikan klassikoiden näkemyksiä. Hänen mukaansa eläytyminen on kenttätutkimuksen ja etääntyminen kriittisen tutkimuksen perusedellytys. Etäännyttämisellä hän tarkoittaa ”älyllistä kykyä tilapäisesti irrottautua tunne-elämästään ja lakata tuntemasta yhteenkuuluvuutta”.<sup>57</sup> Gothóni korostaa eron tekemistä eläytyneen kenttätyöntekijän ja etääntyneen tutkijan rooleissa. Keinoja etäännyttämiseen ovat hänen mukaansa kenttäpäiväkirjan pitäminen, havaintojen ja

<sup>54</sup> Gothóni liittää kokemuksensa Hjalmar Sundénin (1908–1993) rooliteoriaan, ja näkee uskonnollisen kokemuksen ”totuuden intuitiivisena tunnistamisena”. Sundénin teorian mukaan samastuessaan tiettyyn rooliin ihminen saa osakseen myös tähän rooliin liittyvät psykologisen kokemusmaailman – esimerkiksi suhteessa Jumalaan.

<sup>55</sup> Eliade 2003, 185; Gothóni 1997, 136; 2004, 30, 44–45.

<sup>56</sup> Tontti 2005, 63–64.

<sup>57</sup> Kuten luvussa 2.2. käy ilmi, täydellinen etäännyttäminen henkilökohtaisista ennako-oletuksista eli esiymmärryksestä on mahdotonta. Tästä huolimatta katson, että tutkimusaiheen käsitteellisessä tarkastelussa on tavoiteltavaa pyrkiä etäännyttämään kenttäolosuhteissa tapahtuneesta eläytyneisyydestä (ks. myös esim. Tontti 2005, 64).

pohdintojen kirjoittaminen muistiin, suullisten lausumien kerääminen ja tutkimuskohdetta käsittelevän kirjallisuuden lukeminen.<sup>58</sup>

Edellä olen käsitellyt kielen ja intuitiivisen yhteisymmärryksen merkitystä hermeneuttiselle reflektiolle. Kielitieteen alueella *semantiikka* on suuntaus, jossa syvennyttään muun muassa sanojen merkityksiin ja havainnoidaan eri kielten samoja asioita tarkoittavien sanojen eri käyttötarkoituksia ja merkitysvivahteita. Tässä tutkielmassa eri tutkimustraditioita ja tieteenaloja voisi kutsua eri kieliksi tai *tulkintahorisonteiksi*<sup>59</sup>, jotka puhuvat samoista asioista käyttäen eri lähestymistapoja ja käsitteitä. Gadamer luonnehtiikin ymmärtämistä ”horisonttien yhteensulautumiseksi”.<sup>60</sup> Rohkenen jatkossa liittää toisiinsa eri tulkintahorisontteja edustavien tahojen käyttämiä toisiaan käsitteellisesti lähellä olevia tai muuten muistuttavia termejä hermeneuttisen reflektion keinoin. Vaikka termien alkuperäiset tulkintahorisontit olisivatkin hyvin erilaiset, tämä hermeneuttinen ”yhteisen kielen opetteleminen” eri näkökulmien välillä avaa mielestäni musiikin sakraalisuuden käsitettä eri näkökulmista tuoden sitä kokonaiseksi.

Tutkijan oma tulkintahorisontti on aina kytketty siihen historiaan sidottuun paikkaan eli *situaatioon*<sup>61</sup>, josta hän sillä hetkellä maailmaa katsoo. Onnistuneessa dialogissa tutkijan ja tutkimusaiheen tai informantin tulkintahorisontit lähentyvät, liikkuvat toistensa alueille ja osittain sulautuvat toisiinsa heidän löytäessään yhteisen kielen. Hermeneuttisen ymmärtämisen prosessia voisikin verrata uuteen kulttuuriin sukeltamisen prosessiin. Jos muutamme vieraaseen kulttuuriin, katsomme aluksi uutta ympäristöä ikään kuin oman kulttuurimme silmälasein. Vähitellen tapahtuu hermeneuttista ymmärtämistä ja alamme laskeutua vieraaseen kulttuuriin myös henkisesti. Siirrymme siten vieraan kulttuurin ulkopuolelta katselemaan sitä sisältäpäin.<sup>62</sup>

Tässä tutkielmassa laskeudun Survon ajattelun, musiikkifilosofian ja sakraalisen musiikin maailmaan ikään kuin muuttaisin vieraaseen kulttuuriin. Elän tässä ”vieraassa maassa” ja katselen sitä sisältäpäin reflektoiden näkemääni

---

<sup>58</sup> Gothóni 1997, 142–143, 146.

<sup>59</sup> Tulkintahorisontilla tarkoitetaan tässä näkökulmaa kokonaisvaltaisessa mielessä, Tulkintahorisontti sisältää siten muun muassa tulkitsijan elämäkokemuksista juontuvat sekä esimerkiksi opiskelun kautta hankitut ennako-oletukset. Tulkintahorisontissa on siten kyse omasta tulkintapisteestämme avautuvasta näkymästä, joka on luonnollisesti sidoksissa historiaan.

<sup>60</sup> Gadamer 2004, 64.

<sup>61</sup> Situaatio merkitsee Gadamerilla kunkin ihmisen henkistä ja kulttuurista sijaintia, ”paikkaa josta katselee maailmaa”.

<sup>62</sup> Gadamer 1999, 302, 306; 2004, 64.

aiemman kokemukseni, ymmärrykseni ja teoreettisen tiedon kanssa.

Lähtökohtanani on Survon kuvaus musiikin sakraalisuudesta, ei niinkään jokin tietty teoria tai näkökulma, jonka valossa Survon kertomaa tarkastelisin. Näyttää ilmeiseltä, että eri tulkintahorisontit muodostavat helposti vastaavanlaisen asetelman kuin tarinassa sokeista miehistä tunnustelemassa elefanttia: Kärää tunnustelevalle mielestä elefantin käärmeenkaltaiseksi eläimeksi, kun taas jalkaa tunnustelevalle hahmottaa mielessään kuvan pylvästä ja niin edelleen. Tästä syystä en katso eri horisonttien riitelevän toistensa kanssa, vaan kyse on pelkästään eri näkökulmista. Jatkossa tavoitteeni onkin saatella nämä näkökulmat keskustelemaan keskenään.

Musiikintutkija ja semiootikko Eero Tarastin sanoin musiikkifilosofia on ”historiallisen ja yhteiskunnallisen ylittävä transsendoiva taso, jolta käsin pohdimme musiikillisia situaatioitamme melko korkealla abstraktin tasolla”.<sup>63</sup> Seuraavassa luvussa tarkoitukseni on reflektoida musiikin sakraalisuutta hermeneuttisesti filosofisella tasolla. Reflektio pohjautuu kenttätööhön ja sitä kautta kokemukselliseen elämäntodellisuuteen. Lähdän siis liikkeelle ikään kuin ”maan tasolta”, mutta nousen aiheen filosofisessa tarkastelussa musiikkiin ja musiikin sakraalisuuteen liittyvien käsitteiden verkkojen kautta myös Tarastin mainitsemaalle historiallisen ja yhteiskunnallisen ylittävälle tasolle.

Ricoeur katsoi, että hermeneuttinen ymmärtäminen edellyttää erityistieteiden avulla hankittua tietämystä. Käyttäessäni ymmärtämisessä ja tulkinnassa apuna tieteen eri lähestymistapoja ja tutkimusaloja toimin siis tässä mielessä ricoeurilaisittain.<sup>64</sup> Esitän luvussa 3.3.4. myös hermeneuttisen perustelun sille, miksi Survon intuitiivisesti valitsema sana ”sakraalisuus” sopii musiikissa ilmenevän erityisen puhuttelevuuden nimeksi. Tarastin mukaan musiikin filosofisessa tarkastelussa on myös oleellista erottaa, minkä filosofisen koulukunnan mukaan käsittely etenee.<sup>65</sup> Anglosaksisen (analyttisen) filosofian edustajat tarkastelevat musiikkia ikään kuin objektina sen ulkopuolelta. Mannermaisesta filosofian edustajat voivat puolestaan ”olla sisällä musiikissa” ja osana samaa musiikin traditiota, jota he käsittelevät. Oma läheinen suhteeni musiikkiin on jo tullut edellä esille. Reflektio tässä tutkielmassa eteneekin mannermaisesta perinteen mukaan.

---

<sup>63</sup> Tarasti 2005, 156.

<sup>64</sup> Tontti 2005, 68–70.

<sup>65</sup> Tarasti 2005, 157–159.

### 3. Filosofis-hermeneuttinen reflektio

#### 3.1. Arvo Survo

##### 3.1.1. Historiallinen henkilö Arvo Survo

Esittelen aluksi lyhyesti Arvo Survoa historiallisena henkilönä sekä hänen taustaansa erityisesti hänen oman kertomansa pohjalta. Survo syntyi 22. elokuuta 1954 Inkerinmaalla Hatsinan kaupungissa noin 50 kilometriä Pietarista lounaaseen. Survot asuivat Marienburgin kaupunginosassa, jossa asui runsaasti muun muassa romaneja ja moldovalaisia. Survolla on sukujuurissaan montaa eri kansallisuutta, niin kuin monilla Venäjällä syntyneillä. Kulttuurisesti hän kuitenkin mieltää itsensä inkeriläiseksi. Hänen inkerinsuomalaista kulttuuritaustaansa voidaan pitää hänen elämänsä perustavana vaikutushistoriallisena elementtinä. Hänen musiikilliset taipumuksensa havaittiin jo lapsena koulussa, ja niinpä hänet laitettiin siellä opiskelemaan haitarinsoittoa. Survo kertoo myös kuulleen noin 12 vuoden ikäisenä nuorisojengiläisten kitaransoittoa, joka puhutteli häntä erityisellä tavalla.<sup>66</sup>

Survojen kotikieli oli suomi, eivätkä he hävenneet puhua sitä julkisesti huolimatta venäjänkielisen ympäristön paineesta. Suomalaiskansallinen luterilainen kristillisyys kuului myös perheen arkeen. Survoilla oli tapana käydä luterilaisissa jumalanpalveluksissa Neuvosto-Virossa Narvan seurakunnassa, jossa oli alettu toimittaa suomenkielisiä jumalanpalveluksia jo vuonna 1961. Kolmetoistavuotiaana eli noin 1968–69 Survo koki kansallisen herätyksen, jonka myötä hän yhdisti suomalaisuuden luterilaiseen kristinuskoon<sup>67</sup>. Kansallisuuden ja uskonnon yhdistäminen onkin merkille pantavaa Survon ajattelussa. Survo on kertonut entisen Lempaalan kirkkoherran Aatami Kuortin tarinan tehneen häneen teini-ikäisenä voimakkaan vaikutuksen. Kuortti oli aikoinaan kieltäytynyt ryhtymästä Neuvostoliiton salaisen poliisin vakoojaksi ja joutunut vuonna 1930 vankileirille. Sieltä hän pääsi pakenemaan Suomeen, missä hän kuoli vuonna 1997 ehdittyään nähdä Inkerin kirkon uuden nousun.

...Aatami Kuortin nimi oli kuin legenda Inkerissä, kirjoja luettiin salaa ja ne kulkivat henkilöltä henkilölle...<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Mannermaa 2000, 32–33, 38.

<sup>67</sup> Venäjän ja Neuvostovallan aikana luterilainen kirkko oli ollut inkerinsuomalaisille ainoa kansallinen instituutio (ks. esim. Pihkala & Kivioja 1998, 78). Survo on maininnut suomalaisuuden ja uskon Jumalaan olevan ”saman asian kaksi puolta” (Paananen 2011).

<sup>68</sup> Mannermaa 2000, 37.

Suomen kielestä tuli nuorelle Survolle pyhä alue, jonne ”venäläiset eivät saaneet astua”. Hän kertoo alkaneensa noihin aikoihin kerätä myös muihin suomensukuisiin kansoihin liittyvää materiaalia, lehtileikkeitä ja kirjoja.<sup>69</sup>

Suorittaessaan asepalvelustaan vuosina 1971–1974 Kuolan niemimaalla Survo alkoi kerätä kansanperinnettä. Suomalaisuus ja suomen kieli tulivat hänelle tällöin entistäkin merkittävämmiksi. Noin 15–16 -vuotiaana Survo kiinnostui toisen vähemmistökulttuurin, romanien musiikista, ja keväällä 1974 hän kertoo kokeneensa ”todellisen mustalaisherätyksen”. Sen tuloksena romanikulttuuri alkoi kiinnostaa häntä yhä voimakkaammin.<sup>70</sup> Siihen saakka hän oli puhunut Inkerin murretta, mutta asepalveluksen jälkeen hän alkoi opiskella suomen kirjakieltä kuuntelemalla suomalaisia radiolähetyksiä. Hän aloitti myös romanikielen tavoitteellisen opiskelun.<sup>71</sup>

Vuonna 1976 Viron kirkko rekisteröi luterilaisen seurakunnan Inkerinmaalle Pushkinin kaupunkiin. Tämä seurakunta toimi suomen kielellä ja Survo liittyi heti seuraavana vuonna siihen. On arveltu, että Pushkinin kirkko olisi ollut Neuvostoliiton ensimmäinen vuosien 1935–1937 jälkeen käyttöön otettu kirkkorakennus.<sup>72</sup> Vuonna 1981 Pushkinin seurakunta lähetti Survon opiskelemaan Tallinnan teologiseen instituuttiin. Opiskelujensa alusta lähtien hän toimitti myös jumalanpalveluksia Pushkinissa. Vuonna 1983 hänet vihittiin diakoniksi ja 1987 apulaispapiksi ja 1991 papiksi.<sup>73</sup> Vuonna 1989 Survo alkoi kiertää myös Suomen eri seurakunnissa kertomassa Inkerin tilanteesta ja esittämässä laulujaan. Kiertueita on kuvattu hyvin vaikuttaviksi:

...upeita matkoja, kirkot täynnä kansaa, kolehtihaavit täynnä satasia...<sup>74</sup>

Arvo Survosta kasvoi näinä vuosina inkerinsuomalaisten kansallinen ja hengellinen herättäjä, joka ensimmäisenä ja ainoana inkeriläisenä pappina joutui heti suureen vastuuseen.<sup>75</sup>

Survo valmisti Inkerin seurakuntien itsenäistymistä omaksi kirkokseen Inkerin seurakunnista vastanneen lääninrovasti Paul Saarin kanssa. Saar väistyi Inkerin lääninrovastin tehtävästä vuonna 1990, ja yleisesti oletettiin, että Survo jatkaisi hänen paikallaan. Survo kuitenkin kieltäytyi tehtävästä, ja Suomesta

<sup>69</sup> Arkkila 2002, 45; Mannermaa 2000, 33, 36–37.

<sup>70</sup> Venäjän romanien kulttuuri ja musiikki ovat tehneet Survoon niin voimakkaan vaikutuksen, että hän liittyy musiikin sakraalisuuden nimenomaan romanien musisointiin.

<sup>71</sup> Mannermaa 2000, 33, 38.

<sup>72</sup> Arkkila 2002, 45, 47; Mannermaa 2000, 34; Tulynin 2007.

<sup>73</sup> Tässä yhteydessä diakoni-nimikkeellä tarkoitetaan alemman asteen pappisvirkaa. Tiedot on saatu Survolta itseltään, vaikka yleensä lähteissä lukee, että hänet on vihitty 1987 suoraan papiksi.

<sup>74</sup> Mannermaa 2000, 72.

<sup>75</sup> Arkkila 2002, 48; Mannermaa 2000, 34, 60, 72–73, 75

lähetetystä Leino Hassisesta tuli lääninrovasti. Neuvostoliitto hajosi virallisesti vuoden 1991 joulukuussa. Heti seuraavana vuonna Inkerin kirkko rekisteröitiin viralliseksi kirkoksi Venäjällä – olihan Viron kirkko oli jäänyt toisen valtion alueelle. Survo kieltäytyi ehdokkuudesta itsenäistyneen kirkon piispanvaalissa, vaikka esimerkiksi Leino Hassisen arvion mukaan hänellä olisi ollut lähes sataprosenttinen kannatus. Lääninrovasti Hassisesta tuli Inkerin kirkon Neuvostoliiton jälkeisen ajan ensimmäinen piispa. Vaikka hänen perusterveydentilansa olikin hyvä, hän oli alkanut kärsiä terveydellisistä ongelmista luotsattuaan lähes yksin nykyisen Inkerin kirkon hektistä alkuvaihetta. Niinpä hän halusi siirtyä syrjään johtavan papin tehtävästä. Vuonna 1991 Survo muutti perheineen paluumuuttajana Suomeen, mutta jatkoi työtään Inkerin kirkon eri tehtävissä.<sup>76</sup>

Vuodesta 1999 alkaen Survo on ollut Suomen luterilaisen evankeliumiyhdistyksen (SLEY) lähetystyöntekijä Venäjällä. Hän tekee työtään nykyisestä kotikaupungistaan Lappeenrannasta käsin matkustaen etenkin Länsi- ja Keski-Inkerissä, mutta välillä myös kauempana. Inkerin kirkon kasvaessa ja laajentuessa sekä koulutettujen pappien osuuden kasvaessa hänen asemansa kirkon johtavana hahmona on luonnollisesti pienentynyt. Piispan tehtäviä Inkerin kirkossa on hoitanut jo pitkään syntyperäinen inkeriläinen Aarre Kuukauppi, ja monet muutkin tehtävät hoidetaan paikallisin voimin ilman Suomesta lähetettyä työvoimaa. Survon mielenkiinto kansanperinteeseen, muun muassa romanikulttuuriin ja -musiikkiin on pysynyt ennallaan. Hänen uusimmasta uutiskirjeestään voidaankin lukea muun muassa seuraavaa: ”Romanijoukon alkuhämmästyksen jälkeen – ani harva valkolainenhan puhuu heidän kieltään – löysin itseni jo pöydästä hörppimästä teetä sekä lauluin ja sanoin todistamasta uskosta. Loppurutistuksena talon emäntä pyysin minua käväisemään myös eräässä toisessa kylässä hänen sukulaisillaan.”<sup>77</sup>

### 3.1.2 Ohjelmanjulistus Arvo Survon tuotannossa

*Nouse, oi kadonnut Inkeri, kirkkosi raunioista,  
Herra jo sinua armahti, aamunkoi jo sulle sarastaa!  
Hänen omansa oot, lempilapsensa oot,  
luona Luoja uuden elon saat,  
kipu sydämesi Hänen kipunsa on,  
Isän käsi ei koskaan hellitä!*

<sup>76</sup> Hassinen 1997, 37–44, 62–67, 89, 91, 94–95; Mannermaa 2000, 34–35, 74; Pihkala & Kivioja 1998, 56.

<sup>77</sup> Suomen luterilainen evankeliumiyhdistys; Survo 2015.



Käsi Herran tuli mun päälleni, se vei pois minut Herran Hengessä,  
laski alas mun keskelle laaksoa – oi, se täynnä oli luuta kuolleita!  
Kysyi minulta Hän: Sano ihminen nyt,  
voiko eläviks tulla nämä luut?  
Sitä tiennyt mä en, Hän on voimallinen;  
sanoin Hälle: Herra, Sinä tiedät sen!

Siis nyt ennusta luista ja sano niill’<sup>78</sup>: Kuivat luut, kuulkaa Herran sana!  
Minä annan teihin hengen ja te tulette eläviksi:  
saatte ruumiinne taas, saatte henkenne taas,  
elämään jälleen virkoatte,  
silloin muistatte taas, silloin uskotte taas,  
että Minä oon Herranne!

Minä ennustin, niin kuin Hän käski mua – kävi humahdus, ruumiiks sai luut,  
niissä henkeä ei ollut kuitenkaan, silloin Herra sanoi: Hengest’ ennusta!  
Tule Henki taivaan, tule herättämään,  
Neljäst’ tuulesta puhaltamaan,  
näihin surmattuihin, näihin vainottuihin,  
että eläviks’ tulisivat!

Minä ennustin sanoja Jumalan – henki palasi surmattuihin,  
ja he tulivat hengessä eläviks’, suuri joukko heitä nousi jaloilleen:  
noita surmattuja, noita vainottuja,  
tämä silvottu pieni heimomme;  
meidän Jumalamme avaa hautamme,  
nostaa lapsensa povesta maan!

Älä pelkää, sinä piskuinen lauma, sillä Isänne on nähnyt hyväksi  
antaa teille valtakunnan – siellä unohdat sä tuskas, murheesi!  
Jospa uskoisit tään, jospa muistaisit tään,  
rauhan löytäisit sydämehen,  
on nyt yllämme käsi Jumalan  
ja se uutta luo, huomaatko sen!

Herää, oi kadonnut Inkeri, kirkkosi raunioista,  
Herra jo sinua armahti, aamunkoi jo sulle sarastaa!  
Hänen omansa oot, lempilapsensa oot,  
luona Luojaasi uuden elon saat,  
kipu sydämesi Hänen kipunsa on,  
Isän käsi ei koskaan hellitä!<sup>78</sup>

Helluntaina 1987 Survo kiipesi Pushkinin kirkon parvelle laulamaan edellisellä viikolla tekemäänsä uutta laulua ”Nouse, oi kadonnut Inkeri”, jonka esittämiseen hän koki sisäistä pakkoa. Häntä oli puhutellut Mooses Putron vanha hymni ”Nouse, Inkeri”, joka oli aikoinaan saanut Pietarin alueen suomalaisten keskuudessa kansallislaulun luonteen. Vanhan Testamentin profeetta Hesekielin näky<sup>79</sup> kuolleiden luiden heräämisestä eloon oli myös voimakkaasti puhutellut

<sup>78</sup> Laulun ”Nouse, oi kadonnut Inkeri” sanat (Omal’maal’ -kasetti). Ks. Mannermaa 2000, 53–55.

<sup>79</sup> KR 33/38, Hes. 37:1-10.

Survoa. Näistä hyvin erilaisista aineksista oli intuitiivisesti yhdistelemällä<sup>80</sup> syntynyt laulu.<sup>81</sup>

Survo on kertonut laulun romanityylisen kertosaäkeen syntyneen hyvin nopeasti jo ennen säkeistöjä. Jälkikäteen Survo on mieltänyt laulun synnyn ja esittämisen ikään kuin *välittäjänä*, mediumina olemiseksi:

*...kun lauloin 'Nouse, oi kadonnut Inkeri' kirkon parvekkeilta, en tietoisesti osannut kuvitella, että Inkerin kirkko kirkkona nousee – vielä tänä päivänä asia ihmetyttää, laulaessani en ollut sanojeni takana – sanoma tuli ohi minun ja yli minun...<sup>82</sup>*

Sain itse ensikosketukseni lauluun kuultuani sen C-kasetilta ollessani elämäni ensimmäistä kertaa Venäjällä kesällä 1995. Tulin voimakkaasti puhutelluksi ja koin kylmiä väreitä<sup>83</sup> kuullessani nuoren Survon esiintyvän dramaattisella äänellään. Ajattelin, että reaktiossani ei ollut kyse ensisijaisesti kulttuurisesta samastumisesta – enhän ole inkeriläinen, Venäjän kansalainen tai edes romani. Kokemustani voisi toisaalta luonnehtia myös Sundénin rooliteoriaa mukaillen myös *rooliin joutumiseksi*.<sup>84</sup> Kuulin laulussa karismaattisen ja varman ”profeettallisen äänen”, joka kehotti inkeriläisiä kohottautumaan, ikään kuin nostamaan päänsä ja heräämään uudelleen olemassaolevaksi kansaksi. Kiinnostuin heti laulun esittäjästä ja koetin saada hänestä tietoja inkeriläiseltä ystävältäni, joka oli kasetin laittanut soimaan. Hän yrittikin heti järjestää tapaamisen Survon kanssa, kuitenkin onnistumatta siinä.

Musiikilla oli aina keskeinen sija jo mainituilla Survon Suomen kiertueilla sekä käytännössä kaikessa hänen toiminnassaan. Haastatteluissani vuonna 1998 informanttien vaikutti olevan vaikeaa erottaa Survon persoonaa hänen musiikistaan. Kun puhuttiin Survosta, puhuttiin hänen musiikistaan. Ja kun puhuttiin Survon musiikista, puhuttiinkin itse asiassa hänestä henkilönä.<sup>85</sup> Survoa ja hänen esiintymistään luonnehdittiin muun muassa seuraavalla tavalla:

...jos puhutaan karismaattisesta ihmisestä, niin Arvo Survo, jos joku, on sellainen...  
...voi sanoa, että hänen musiikillaan ja laulullaan oli ainutlaatuinen rooli, toista niin suurta vaikuttajaa on vaikea vertailla...  
...Arvon äänessä oli jotain, joka pisti sielun kielet värisemään...  
...Arvon ehdoton, luotettava miesääni suorastaan humallutti ihmiset...  
...Arvo avasi laulullaan kansan sydämen, emotionaalisen lukon, joka oli syntynyt vainoissa...

<sup>80</sup> ”Nouse, Inkeri” ja raamatunkohta toimivat Survon uudelle laululle venäläisen kirjallisuudentutkijan Kiril Taranovskin luoman käsitteen mukaan *subteksteinä* eli pohjateksteinä.

<sup>81</sup> Mannermaa 2000, 40; Tervonen 2007, 115–116.

<sup>82</sup> Mannermaa 2000, 40, 67.

<sup>83</sup> Musiikin erityisen puhuttelevuuden kokeminen fyysisesti kylminä väreinä tuli esille myös aiemmassa tutkielmassani (ks. esim. Mannermaa 2000, 54).

<sup>84</sup> Ks. luku 2.5.2.

<sup>85</sup> Mannermaa 2000, 75.

...Arvo herätti oikeaan aikaan sopivasti laululla, ylistyksellä ne, jotka tänä päivänä kantavat vastuuta kirkossa...

...hänen kykynsä sytyttää on ollut niin kiistaton, että se vie eteenpäin...<sup>86</sup>

Vuonna 1990 julkaistiin Arvo Survon puheista koottu kirja *Neljäs tuuli*.

Kirjassa hän samastaa laulussa ”Nouse, oi kadonnut Inkeri” käyttämänsä raamatunluvun yhden jakeen sisällön inkerinsuomalaisen elämään:

Niin hän sanoi minulle: ”Ennusta hengestä, ennusta, ihmislapsi, ja hengelle: Näin sanoo Herra, Herra: Tule, henki neljästä tuulesta ja puhalla näihin surmattuihin, että ne tulisivat eläviksi.”<sup>87</sup>

Survo tulkitsee tekstin siten, että hengen neljästä tuulesta tuleminen tarkoittaisi neljää historiallista ”hengen tuulen” puhallusta, jotka ovat hänen mukaansa seuraavat:

1. Ensimmäinen vainojen jälkeinen julkinen inkeriläisten jumalanpalvelus Narvassa vuonna 1961. Paikalla 200 hengen kirkossa oli arviolta noin 800 inkeriläistä.
2. Petroskoin luterilaisen seurakunnan syntyminen v. 1969 – 1970.
3. Pushkinin seurakunnan synty v. 1976 – 1977.
4. Inkerin kirkon parhaillaan käynnissä ollut uusi nousu.

Survo käytti kirjassa apunaan myös toista Raamatun tekstiä, nimittäin kertomusta Lasaruksista, jonka Jeesus herätti henkiin.<sup>88</sup> Koska neljä päivää kuolleena olleen Lasaruksenkin oli ollut mahdollista herätä, Jumala pystyi Survon mukaan herättämään neljäkymmentä vuotta kuin unessa olleen Inkerin kirkon. Raamatunjakeiden voidaan katsoa puhutelleen Survoa siten, että ”etäisyys menneisyyteen” on hänen tulkintahorisontissaan kierkegaardilaisittain kumoutunut<sup>89</sup>, vaikkakin itse tulkinta on persoonallinen.<sup>90</sup>

Survo totesi samana vuonna 1990 toivovansa ”rajua kansallista herätystä”. Hän lisäsi vielä toivovansa sen tapahtuvan ”kristillisessä hengessä” ja ajatteli luterilaisen kirkon pystyvän yhdistämään inkerinsuomalaiset ”niin kuin ennenkin”.<sup>91</sup> Heräävää Inkerin kirkkoa voidaan luonnehtia siten *nativistiseksi*<sup>92</sup> liikkeeksi. Vuonna 1992 julkaistiin Survon vuonna 1987 kirjoittama runoelma

<sup>86</sup> Mannermaa 2000, 54, 60, 73, 75.

<sup>87</sup> KR 33/38, Hes. 37:9. Survo käytti vuoden 1933 Vanhan testamentin suomennosta, jossa on enemmän tulkinnanvaraa.

<sup>88</sup> KR 33/38, Joh. 11:1-44.

<sup>89</sup> Ks. luku 2.3.2.

<sup>90</sup> Junttila 1990, 14–15; Mannermaa 2000, 56.

<sup>91</sup> Kuortti & Arkkila 1990, 129.

<sup>92</sup> Nativistinen liike voidaan määritellä ”yhteisön jäsenten tietoiseksi organisoiduksi pyrkimykseksi herättää uudelleen henkiin tai säilyttää tiettyjä kulttuurinsa aspekteja” (ks. esim. Linton 1986, 194). Olen aiemmassa tutkielmassani kuvannut Inkerin kirkon nousua nativistisena liikkeenä Arvo Survon johdolla (Mannermaa 2000, 49, 64–66).

”Itku Inkerille”. Siinä hän rakentaa kuvan runoelman päähenkilöstä Korpelaisesta, joka rehtinä *sakraalisuomalaisena*<sup>93</sup> tekee laupeudentyön muun muassa metsässä loukkaantuneelle venäläiselle. Alkuperäiskansojen<sup>94</sup> tapaan Korpelainen näkee venäläisasutuksen ja Pietarin kaupungin turmiollisena ”valkoisen miehen” sivilisaationa. Runoelman lopussa Korpelainen on jo kuollut, mutta inkeriläisten valituksesta ja kyynelistä syntyy myyttinen kirkko.<sup>95</sup>

Survo on henkilönä kuin Martin Luther King, jolla on *unelma*.<sup>96</sup> Tuo unelma manifestoituu hänen lauluissaan ja muussa tuotannossaan. Hän on tottunut liikkumaan monenlaisissa perinteissä: inkerinsuomalaisessa, venäläisessä, romanikulttuurissa, suomalaisessa ja monien Venäjän vähemmistökansallisuuksien parissa. Näitä kaikkia hän käyttää hyväkseen ja pyrkii vaikuttamaan ihmisiin samastaen papin ja taiteilijan työn. Survo kuvaa asetelmaa itse seuraavasti:

...varsinainen tehtäväni on ollut vaikuttaa ihmisten sydämiin ja mieliin...  
...joskus paras pappi on se, joka vetoaa musiikilla parhaiten ja joskus muusikko onkin enemmän pappi kuin muusikko...  
...pappi on se, joka pystyy näitä ilmaisukeinoja käyttäen vaikuttamaan ihmisten sydämiin ja mieliin...  
...muinoin ei monissa heimoissa jaettu pappeja ja taiteilijoita erikseen...  
...muutama lauluni vastaa usean vuoden työtäni...<sup>97</sup>

Kuten Kalevalan Väinämöinen, Arvo Survo laulaa asioita tapahtumaan: ”Nouse, oi kadonnut Inkeri” kaikui ilmoille lukemattomia kertoja, jotta jo hävinneeksi luultu kansanosa – inkerinsuomalaiset – löytäisi uudelleen kansallisen ja uskonnollisen identiteettinsä. Silloin kuolleeksi luultu Inkerin kirkko nousisi uuteen elämään eli olematon tulisi jälleen olevaksi. Survon ajattelussa ja toiminnassa sekä kansallinen että hengellinen yhdistyvät.

Vaikka Survo siirtyi myöhemmin pois julkisuuden keskeisimmästä valokeilasta, hänen esiintymistensä tuntu ja laulaen ilmaistu ohjelmanjulistuksensa muistetaan hyvin. Survo näkee selvästi kutsumuksensa pappina ja taiteilijana olevan ”vaikuttaa ihmisten sydämiin ja mieliin”.<sup>98</sup> Koska hän on toteuttanut tätä kutsumustaan erityisesti musiikin avulla, paneudun

---

<sup>93</sup> Survo näkee aidon, rehdin ”tosi suomalaisuuden” pyhänä asiana.

<sup>94</sup> Survo on löytänyt alkuperäiskansoista samastumiskohteen (ks. Mannermaa 2000, 49–52).

<sup>95</sup> Mannermaa 2000, 49, 50–52, 73–75.

<sup>96</sup> Mannermaa 2000, 68.

<sup>97</sup> Mannermaa 2000, 58, 69, 74.

<sup>98</sup> Survo uskookin, ettei muinoin pappeja ja taiteilijoita eroteltu toisistaan, vaan että nämä kuuluivat samaan kategoriaan, *vetoajien* ja *vaikuttajien* kategoriaan.

seuraavassa luvussa lyhyesti muutamiin musiikkia ilmaisumuotona avaaviin teoreettisiin näkökulmiin.<sup>99</sup>

### **3.2. Musiikki inhimillisen ilmaisun muotona**

#### ***Musiikin määrittely Julia Kristevan modaliteettien avulla***

Carl Dahlhausin mukaan musiikki on *transitorista*<sup>100</sup>; se elää ajassa ja on läsnä soudessaan, eikä siitä pysty saamaan samankaltaista fyysistä otetta samoin kuin vaikkapa kuvataiteen teoksesta. Philip Alperson kuvaakin musiikkia termillä *art of audition* eli kuulemisen tai kuuloaistin taide. On kuitenkin pohdittu ovatko äänet vain musiikillisen ajattelun tai ilmaisun välikappaleita. Silloin musiikki itsessään olisi jotain mentaalista – esimerkiksi tietynlainen havaitsemisen ja kokemisen tapa. Tällä tavalla ajatellen ääni sinänsä ei siis olisi musiikkia. Sveitsiläinen musiikkipsykologi Ernst Kurth onkin todennut ettei musiikki ei ole sävelissä, vaan se vain *ilmenee* niissä.<sup>101</sup>

Julia Kristeva jakaa inhimillisen ilmaisun kahteen modaliteettiin: semioottiseen<sup>102</sup> ja symboliseen. Edeltävällä hän tarkoittaa karkeasti ottaen esikielellistä ja jälkimmäisellä kielellistä ajattelua tai ilmaisua. Esimerkkeinä semioottisesta ilmaisusta Kristeva käyttää pienten, vielä puhumaan oppimattomien lasten ääntelyä tai toisaalta myös psykoottista, epämääräistä ajattelua tai ilmaisua, jossa symbolien eli sanojen ja merkitysten yhteys ei ole selkeä. Musiikillisen ilmaisun Kristeva katsoo rakentuvan semioottisen pohjalle. Sana ”semioottinen” tulee kreikan kielen sanasta *σημεῖον*, jonka Kristeva määrittelee sanan etymologian pohjalta tarkoittavan ”erottavaa tunnusta, jälkeä, indeksiä, oiretta, näytettä, uurrosta tai painauma”. Siten semioottinen tarkoittaa jotakin erottuvaa, mutta epätäsmällisesti hahmotettavaa. Semioottisella ilmaisulla ei viitata tarkkaan määriteltyyn kohteeseen, vaan se sallii epävarman, heterogeenisen tulkinnan. Tällaista ilmaisua esiintyy Kristevan mukaan erityisesti poeettisessa kielessä. Myös musiikki on Kristevan mukaan sukua runoudelle; musiikki on runouden tavoin erottuvaa, mutta epätäsmällisesti hahmotettavaa.<sup>103</sup>

Kristevan ajattelu tarjoaa välineitä sellaisen musiikin määritelmän muodostamiseen, joka soveltuu tämän tutkielman tarpeisiin. Musiikki on siis

---

<sup>99</sup> Mannermaa 2000, 58, 72–76.

<sup>100</sup> Dahlhaus 1980, 20.

<sup>101</sup> Alperson 1994, 3; Huovinen & Kuitunen 2008, 13; Tarasti 2005, 160.

<sup>102</sup> Musiikillisten merkkien merkkien tutkimus *semiotiikka* liittyy kuitenkin enemmän musiikillisiin symboleihin kuin semioottiseen moodiin.

<sup>103</sup> Kristeva 1984, 23–24; 1993, 94–98.

semioottisen tapaan 1) erottuvaa, mutta 2) epätasaisesti hahmotettavaa. Epätasaisesti hahmotettavuus sopii ajatukseen siitä, että toisen henkilön mielimusiikki voi edustaa toiselle melua tai mitäänsanomatonta ääntä. Kukin kuitenkin tunnistaa ”oman” musiikkinsa musiikiksi ilman ongelmia. Näin musiikki erottuu muista äänistä. Vaikka ”vieras” musiikki edustaisi kuulijalleen melua, ihmiset tästä huolimatta yleensä erottavat, että kyseessä on musiikki. Oman ja vieraan musiikin tai musiikin ja ”epämusiikin” väliseksi rajakohdiksi muodostuvat yleensä eri kulttuurien tai musiikkimakujen väliset rajat. Tarkoitan kulttuureilla tässä sekä alakulttuureita että laajempia kulttuurikokonaisuuksia. Jatkossa musiikiksi katsotaan siis Kristevaa soveltaen se, mikä *mielletään ja tunnistetaan musiikiksi erityisesti kunkin kulttuurin sisällä*.

### ***Poesis ja praxis***

Musiikilla katsotaan olevan karkeasti ottaen kaksi olomuotoa: teos ja esitys. Klassinen jako *poiesikseen* ja *praksikseen* vastaa musiikin olomuotoja.<sup>104</sup> Teos eli musiikin poesis on säveltäjän suunnitelma tai alkuihe esityksestä, joka on mahdollisesti muttei välttämättä kirjoitettu nuotteihin muistiin. Muun muassa Elina Packalén käsittelee teoksen ontologiaa erityisesti länsimaisen taidemusiikin näkökulmasta, jolloin teos koostuu nuottipartituurista stemmoineen, soitinuksineen ja esitysmarkintoineen.<sup>105</sup> Muissa musiikinlajeissa, esimerkiksi jazzissa tai kansanmusiikissa teos voi puolestaan olla pelkkä lyhyt melodia, joka sisältää mahdollisesti säveltäjän suunnitteleman sointupohjan. Lopullinen musiikkiesitys saattaa sisältää monia improvisoituja variaatioita melodian ja sointupohjan pohjalta. Esitys, musiikin praxis, on puolestaan akustinen prosessi, joka aikaan sidottuna *tapahtuu*, alkaa ja loppuu. Esitys on siis musiikin tapahtumista.

Musiikki tarvitsee yleensä ihmisen sitä *tulkitsemaan*. Musiikki kuuluu siten *esittäviin taiteisiin*, samaan ryhmään esimerkiksi näyttämötaiteen ja tanssitaiteen kanssa.<sup>106</sup> Esittävät taiteet tulevat eläviksi ja sitä kautta varsinaisesti oleviksi vasta

---

<sup>104</sup> Ks. esim. Dahlhaus 1980, 18–19; Mantere 2008, 131–134.

<sup>105</sup> Stemma merkitsee tässä tietylle instrumentille tai soitinryhmälle l. sektiolle suunniteltua osuutta. Eri instrumenttien stemmat voivat olla erilaiset. Soitinnus merkitsee säveltäjän määrittelyä siitä, millä soittimella kukin stemma soitetaan. Esitysmarkinnat kertovat muusikolle tavan, jolla säveltäjä toivoo nuoteille merkityn musiikin toteutettavan, esimerkiksi tempon (nopeuden), karaktääriin ja äänenvoimakkuuden suhteen. Ks. myös Packalén 2008, 103.

<sup>106</sup> Vielä ennen 1800-lukua musiikin käsite tarkoitti länsimaissa nimenomaan praksista. Tuolloin länsimaisen taidemusiikin asemassa tapahtui voimakkaita muutoksia: rakennettiin konserttisaleja ja julkiset konsertit yleistyivät, säveltäjän ja muusikon roolit erkanivat toisistaan ja improvisaation suosio alkoi vähentyä valmiiksi sävellettyjen teosten esitysten vallatessa alaa. Praxis ja poesis

esitystilanteessa. Tässä mielessä poiesiksella ei ole itsenäistä olemisen muotoa ilman praksista, joka on siihen nähden alkuperäistä samoin kuin puhe suhteessa kirjoitettuun tekstiin. Vaikka musiikki alkuperäisimmillään eksistoikin ajassa, alkaa ja loppuu, sillä on myös teoksen kaltaisen esteettisen objektin luonne.<sup>107</sup> Musiikin loputtua kuulija pystyy palauttamaan mieleensä kuulemansa ja kuvittelemaan sen yhtenä kokonaisuutena. Tästä syystä musiikkia voidaan käsitellä objektina ja siitä voidaan puhua. Markus Mantere kuvaakin musiikkiesitystä teoksen tulkitsemisena, autonomisen musiikkiteoksen *aktualisoitumisena*.<sup>108</sup> Näin teos itsessään voidaan erottaa esityskerroistaan ja esityskerrat puolestaan toisistaan.

Gadamer katsoo, että teoksen jokainen representaatio on yhtä alkuperäinen kuin sen ensimmäinen representaatio. Hänen mukaansa musiikillista representaatiota ja musiikkiteosta ei tässä mielessä voi erottaa toisistaan. Kaiken kaikkiaan hän katsoo musiikin olevan varsinaisesti olemassa nimenomaan esityksessä. Teos eli poiesis siis ilmenee esityksen, praksiksen kautta, vaikka sen eri representaatioissa olisi eroja.<sup>109</sup>

### ***Husserlin fenomenologian näkökulma musiikkiin***

Edmund Husserl jakaa todellisuuden kahteen alueeseen, jotka ovat *ulkoinen maailma*, joka koskee tiedon kohteita ja *tietoisuuden sisäinen maailma* eli ajatukset, joilla tavoitamme ulkoisen maailman. Transsendenssilla hän tarkoittaa ulkoisen maailman aluetta ja immanenssilla sisäisen maailman aluetta. Husserlin mukaan ihminen keskittyy luonnollisessa asenteessaan transsendenttiin eli luonnolliseen tietoon. Tieteellinen ja kokemusperäinen tieto ovat siten transsendenttia tietoa. Sille vastakohtaista on immanentti eli välittömästi käsitetty, ”annettu” tieto, esimerkiksi nähty tai koettu asia. Husserl erottaa immanenssista kaksi eri tyyppiä: ilmenevä ja ilmentymä. Yksittäinen musiikillinen ääni, esimerkiksi 440 hertsin taajuudella soiva ¼-nuotin mittainen a1-sävel on ”kokonainen” vasta kun se ei enää soi. Sitä kuunneltaessa se kuitenkin koostuu lukemattomista nyt-hetkistä, sekunnin murto-osista. Nämä nyt-hetket edustavat ilmenevää ja kokonainen ääni puolestaan ilmentymää. Nyt-hetket sisältyvät edelleen ikään kuin muistikuvina uusiin nyt-pisteisiin ja muodostavat yhdessä

---

alkoivat eriytyä toisistaan ja musiikin kuuntelu sai piirteitä, joita oli aiemmin sovellettu erityisesti uskonnollisessa elämässä, kuten kontemplatiivisuutta, keskittymistä, hiljaisuutta sekä erityistä musiikille omistautumista. (Dahlhaus 1980, 18–19, Mantere 2008, 132–133.)

<sup>107</sup> Dahlhaus 1980, 20–21.

<sup>108</sup> Mantere 2008, 131.

<sup>109</sup> Gadamer 1999, 116, 120, 122.

kokonaisen äänen. Ne eivät kuitenkaan ole aktuaalisessa mielessä immanentteja. Ainoastaan juuri kuulemishetkellä ilmenevä ääni (praksis) voi siis olla aktuaalisesti immanentti.<sup>110</sup>

Teoksen ”mielessä soiminen” – silloin kun kukaan ei musisoi – on monille muusikoille ja musiikin kuuntelijoille on tuttu ilmiö. Kysymys on niin sanotusta sisäisestä kuulosta. Sisäistä kuuloa tarvitaan esimerkiksi musiikin lukemiseksi nuoteista ilman varsinaista musisoimista. Lukiessa musiikki aktualisoituu sisäisen kuulon avulla mieleen. Siitä tulee tällöin aktuaalisesti immanentti. Ilman sisäistä kuuloa kirjoitettu musiikki jäisi tässä tapauksessa vain merkeiksi paperille. Säveltäminen ja improvisoiminen edellyttävät myös sisäistä kuuloa. Äidinkielen kirjoitetun puheen ymmärtäminen tai puheen kirjoittaminen ei sitä vastoin edellytä sisäistä kuuloa; sanat voi ymmärtää ja niitä voi ajatella vastaavia äänteitä mielessään toistamatta.<sup>111</sup> Elävä toteutus (praksis) joko sisäisesti kuulemalla tai aktuaaliseksi ääneksi tuottamalla vaikuttaa kuitenkin musiikille välttämättömältä.

### **3.3. Musiikin sakraalisuus**

#### **3.3.1. ”Se laulu minua niin järkytti ja puhutteli”**

Kävin haastattelemassa Survoa uudemman kerran hänen kotonaan Lappeenrannassa 28. kesäkuuta vuonna 2011. Haastattelun tarkoitus oli tarkentaa ja syventää ymmärrystäni musiikin sakraalisuudesta, koska vuoden 1998 haastattelussa se oli ollut ainoastaan yksi aihepiiri, joka sattui nousemaan keskusteluun Survon otettua asian puheeksi. Uudessa haastattelussa Survo kertoi muun muassa seuraavasti:

Se sakraalisuus, sitä ei ole oikein yrittää erotella ei-uskonnolliseen ja uskonnolliseen musiikkiin, koska **kaikissa syvältä nousevissa tunteissa on myöskin hengellinen ulottuvuus**. Se, mikä todella syvältä nousee. Olen eräällä tavalla saanut olla tätä koskettamassa sitä kautta, että kun minä olen tuonnempana ollut useissa hautajaisissa – olin ainoa pappi useita vuosia – olen sen ääneenkin todennut ja sitä useammin kokenut: siinä surussa sinänsä on jotain syvästi uskonnollista tai hengellistä.<sup>112</sup>

Survon mielestä siis kaikissa syvältä nousevissa tunteissa on myös hengellinen ulottuvuus. Siten hän liittää nämä tunteet musiikin sakraalisuuteen ja yleensä uskonnollisuuteen. Survon mukaan musiikin esittäminen on aina sakraalinen toimitus. Sakraalisen musiikin tuottamisen kyky ei siten liity muusikon kyvykkyyteen tai koulutukseen:

---

<sup>110</sup> Lepistö 2014; Husserl 1995, 97, 106–107.

<sup>111</sup> Nähdäkseni vieraat kielet ja runous muodostavat kuitenkin tässä kohti poikkeuksen.

<sup>112</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavointi kirjoittajan.



...useimmiten annettu tavallisille kansanlaulajille ...kun vaikkapa puliukko laulaa **sydämensä pohjasta**: ”Oi äiti, äiti, älä toru lastas...” – silloin on sakraalisuus mukana...<sup>113</sup>

Keskeinen elementti musiikin sakraalisuudessa on musisointi ”sydämen pohjasta” eli musisoijan henkinen liittyminen esimerkiksi laulun sanoihin. Tällainen sakraalinen musisointi vetoaa Survon mukaan ”suoraan kuulijoiden alitajuntaan ja syvimpiin tunteisiin”. Sakraalinen musisointi ei voi olla epäaitoa, vaan musisoijan henkinen liittyminen musisointiin täytyy olla aitoa eikä teeskenneltyä:

...sanoman totuudellisuus on yhtä kuin sakraalisuus äänenmuodostuksessa...  
...äänensävyllä saattaa olla sakraalinen uskonnollisiin tunteisiin vetoava voima...

Survon mukaan laulajan äänensävy myös paljastaa, onko tämä laulamiensa sanojen takana. Sakraalisella musiikilla ja sakraaleilla asioilla onkin Survon ajattelussa erityinen arvo eikä niitä voi sekoittaa tavanomaisiin, arkipäiväisiin asioihin. Kaiken kaikkiaan Survo liittää sakraalisuuteen *aitouden, totisuuden ja vaikuttavuuden*.<sup>114</sup>

Survon kuvaus kokemuksestaan romanimusiikkia kuunnellessaan nostaa esiin sakraalisen musiikin erityisen tavanomaisesta erottuvan laadun. Yksi laulu oli Survon kokemusmaailmassa *aivan jotain muuta* kuin muut. Tätä kokemusta hän muisteli myös aiemmassa haastattelussani. Survon elämässä tuo kokemus on nähtävästi ollut avainkokemus hänen oppiessaan tunnistamaan ja erottamaan sakraalinen musiikki muusta musiikista:

Se on hyvin merkillistä – todellinen suru, se hipoo, taikka se pudottaa tai nostaa jollekin hengelliselle tasolle. Juuri silloin syntyy musiikkia, näitten kokemusten siivittämänä. Vaikka sanaakaan ei olisi hengellistä, niin siinä sinänsä on usein uskonnollinen tai hengellinen lataus. Tämän olen kokenut kaikkein syvällisimmin 3. tammikuuta 1976 kun kuuntelin television kautta romanimusiikkia, oli konsertti. Eräs laulu oli **aivan jotain muuta** kuin muut laulut. Siis muutkin, mutta – se minua niin **järkytti ja puhutteli ja pysäytti, lohdutti**...<sup>115</sup>

Sakraalisen musiikin tunnistamisen oppminen onkin nähdäkseni samassa mielessä hermeneuttista kuin esimerkiksi vauvalla äitinsä tunnistamisen oppiminen.<sup>116</sup>

Kysyttyäni sanan ”sakraalisuus” alkuperää, hän kertoi intuitiivisesta termin valinnastaan reflektoidessaan teologiaa ja kansanperinnettä:

Mie olen sen itse ottanut oma-aloitteisesti... uskon, että jossain yhteyksissä on sitä mainittu, en muista mitään alkulähdettä... ihan teologiaa lukiessani ja kansanperinnettä kerätessäni ja tutkiessani jonkun verran ja muuten, niin... mie vain **näin**, toisaalta teologinen näkökenttäni **avautui** paljon paremmin kuin ennen sitä, ja kansanperinne ja

<sup>113</sup> Mannermaa 2000, 56–58. Lihavointi kirjoittajan.

<sup>114</sup> Mannermaa 2000, 57–58.

<sup>115</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>116</sup> Ks. luku 2.3.1.

kaikki tää niin kuin horisontti avautui... jossain määrin ehkä alkoi avautua 360 astetta... tää käsite sakraalisuus, mie **koin**, että se sopi siihen parhaiten.<sup>117</sup>

Survo käyttää termejä ”nähdä”, ”avautua” ja ”kokea” kuvaillessaan sakraalisuuden idean eli sisäisen sanan ja sitä kuvaavan ulkoisen ilmauksen yhdistymistä hänen ajatusmaailmassaan. Survon ajattelu muistuttaa gadamerilaista hermeneutiikkaa myös siinä, että musiikin sakraalisuus avautuessaan ikään kuin *paljastui* hänelle kuten hermeneuttinen totuus paljastuu verhon takaa. Toisaalta hän liittyy kuvauksessaan *mystiseen* tiedonkäsitykseen ”nähtyään” välittömästi sakraalisuuden.<sup>118</sup>

### 3.3.2. Musiikin sakraalisuus mystisenä ilmiönä

#### 3.3.2.1. Mystinen kokeminen

##### *Musiikin aikaansaama mystinen tila*

James käsittelee mystisiä tiloja alkaen jonkin asian, kuten uskonnollisen opetuksen, sanan, tuoksun, luonnon tai musiikin ”syvemmän merkityksen” kokemisesta aina ekstaattisuuteen asti. Hänen mukaansa mystiset tietoisuudentilat ovat kaiken kaikkiaan panteistisia ja optimistisia, tai ainakin pessimistisyyden vastaisia. Lisäksi niihin liittyy anti-naturalistisuus. Hän kutsuu erilaisia mystisiä tietoisuudentiloja yhteisellä nimellä ”mystiseksi ryhmäksi”. Mystiset kokemukset eroavat esimerkiksi unista siten, että niistä jää ihmiseen ikään kuin jälki, kun taas unet unohdetaan monesti miltei heti heräämisen jälkeen. James kuvaa monin esimerkein erilaisia mystisiä kokemuksia, joita yhdistää tietoisuudentilan muuntuminen. Mystiset kokemukset saattavat tulla yllättäen, mutta eri uskonnoissa pyritään mystisten kokemusten hankkimiseen myös tarkoituksellisesti erilaisin metodein. Tietoisuutta saatetaan stimuloida kemiallisesti; keskeisenä mystisen tietoisuuden stimulanttina ihmiskunnalle James näkee alkoholin: ”Sobriety diminishes, discriminates, and says no; drunkenness expands, unites, and says yes.”<sup>119</sup> James lisäksi rinnastaa taiteen kokemisen mystiseen kokemiseen todetessaan alkoholin toimivan myös ”taiteen korvikkeena”.<sup>120</sup>

Survo on kertonut tietoisuudentilansa muuntumisesta musiikkia esittäessään seuraavasti:

<sup>117</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>118</sup> Vrt. totuuden evidenssinen tulkinta.

<sup>119</sup> James 1999, 421.

<sup>120</sup> James 1999, 416–453, 460.

...musiikin alueella olen kokenut ja yhä koen lievää **hurmioitumista**, ja ne hetket ovat niitä parhaita hetkiä...<sup>121</sup>  
...jollekulle on annettu kielillä puhumisen lahja ja jollekin toiselle jotakin muuta, mutta **minä koen saavan usein musiikista sen, mitä joku toinen saa jostain muusta**, niin henkisesti kuin hengellisesti...<sup>122</sup>

Samastamalla musiikin yhteydessä kokemansa hurmion karismaattisen kristillisen perinteen mukaisiin ”henkilähjoihin” Survo toimii Jamesin sekä Carmody & Carmodyn näkemyksen mukaan ja vahvistaa havaintojen teoriapitoisuuden teesin.

Tultuaan sakraalisen musiikin puhuttelemiksi kuulijat eivät Survon mukaan enää käyttäydy samaan tapaan kuin normaalissa tilassa. Kuulijoiden tietoisuuden tila on musiikin myötä muuttunut. Sakraalisen musiikin voikin tässä mielessä katsoa toimivan välineenä hienovaraisen ekstaattisen tilan ja mystisen kokemuksen saavuttamiseksi, vaikka tietoisuuden tilan muuntuminen ei voimakasta liikuttumista suurempi olisikaan:

Ja hän kertoi, ei legendana, vaan aivan tosiasiana, että sota-aikana saksalaiset pidatti heidät jossain vaiheessa ja heidät olisi kaikki ammuttu. Ja minkäs ikäinen hän saattoi olla silloin, kun -85, -86 hän oli noin 55-vuotias – oliko hän ehkä varhaisteini-iässä – niin hän soitti kitaraa, vai paniko he häntä soittamaan, kun he näki kitaran – **hän soitti kitaraa niin, että saksalaiset päästi heidät, koko suvun – pelkästään kitaransoiton tähden**. Sitten hän kertoi toisen tapauksen: ...Luukkasissa siitä vähän kauempana Hatsinan puolella muistaakseni siellä, kun saksalaiset oli, niin he pidatti siellä erään mustalaisen, ja hän oli odottamassa jo teloitusta jossain kellarissa.. ylempänä saksalainen upseeri soitti pianohanuria – ja tämä teloitettava romani kysyi, jos saisi ennen kuolemaa vielä vähän soittaa.. ja he antoi hänelle hanurin – ja **kun hän soitti, en tiedä, lauloi, tuskin – hän soitti, hänet päästettiin, ja se upseeri sanoi, että ”mene, äläkä enää tule”**, mutta siltä romanilta jotain jäi – mie tästä muuten kerron siinä venäjänkielisessä haastattelussa, joka on ollut viime aikoina televisiossa – jotain häneltä jäi, en tiedä, mitä hän meni hakemaan... sitten toiset saksalaiset pidatti ja ampui hänet... niin tämä siitä musiikin sakraalisuudesta.<sup>123</sup>

James määrittelee mystisen tietoisuudentilan seuraavan kahden keskeisen kriteerin avulla:

1. *Sanoinkuvaamattomuus*. Mystistä tilaa ei voi selittää toiselle ihmiselle, sen voi vain kokea. Samoin mystinen totuus on olemassa ainoastaan sille, jolla on mystisiä kokemuksia. Tämä pätee myös musiikin sakraalisuuden kohdalla: Sitä on yrityksistä huolimatta perimmältään hyvin vaikea selittää sellaiselle, joka ei sitä tunnista. Yhteiseen tunnistamiseen tarvitaan yhteinen kokemus ja tulkintahorisonttien yhteensulautumisen kautta saavutettu hermeneuttinen yhteisymmärrys musiikin sakraalisuudesta.
2. *Noeettisuus*. Mystiset tietoisuudentilat antavat ihmiselle väylän ilmestyksenomaiseen tietoon, jonka hän mieltää hyvin merkityksekkääksi myös mystisen kokemuksen jälkeen. Kuten olen Survon kohdalla todennut, musiikin

<sup>121</sup> Mannerman 2000, 61.

<sup>122</sup> Mannerman 2000, 62. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>123</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

sakraalisuus tuottaa samoin tunnustajalleen ja kokijalleen välittömän ymmärryksen sakraalisen musiikin erityisestä merkityksestä.

Mystisistä kokemuksista löytyy Jamesin mukaan usein myös seuraavia piirteitä:

3. *Katoavuus*. Mystiset tilat kestävät yleensä vain vähän aikaa. 1–2 tuntia vaikuttaa olevan enimmäisraja sellaisen kestolle. Haastattelujeni perusteella syntyi selvä kuva siitä, että musiikin sakraalisuus itsessään kestää vain musisoinnin ajan. Myös oma kokemukseni tukee tätä havaintoa. Musiikin sakraalisuus on siis aktuaalisesti immanentti<sup>124</sup> ilmiö. Kuitenkin sakraalisen musiikin puhuttelu voi olla niin voimakasta, että se vaikuttaa kuulijoiden käyttäytymiseen yllättävällä tavalla, kuten Survon kertomassa esimerkissä sota-ajalta tapahtui.
4. *Passiivisuus*. Mystistä tilaa saatetaan stimuloida esiin alustavilla tahdonalaisilla toimilla, mutta varsinaisesti mystikko mieltää oman tahtonsa olevan mystisen tilan aikana kuin lepäämässä. Joskus hän saattaa kokea olevansa jonkin korkeamman voiman valtaama.<sup>125</sup> Mystisestä tilasta jää kuitenkin muistijälki ja syvälinen tunne kokemuksen tärkeydestä. Nämä kokemukset muokkaavat myös mystikon sisäistä elämää mystisten tilojen välisenä aikana.<sup>126</sup>

### ***Mystinen totuus***

William James esittää mystisten kokemusten edustavan mystikolle yhtä välittömiä havaintoja todellisuudesta kuin aistihavainnot ei-mystikolle. Ne ovat mystikoille myös yhtä autoritatiivisia. Mystisillä kokemuksilla ei kuitenkaan ole omaa sisällöllistä auktoriteettia, vaan niiden auktoriteetti liittyy johonkin olemassaolevaan oppiin tai filosofiaan. Jamesin mukaan mystisillä tunteilla ei siten ole myöskään omaa tiedollista sisältöä. Mystiset tilat eivät siten kiistä muuta ajatteluaamme, vaan pikemminkin vahvistavat sitä.<sup>127</sup> Denise ja John Carmody toteavat, että kaikesta inhimillisestä kulttuurista sekä mystikon omasta elämänhistoriasta irrallista ”puhdasta” mystistä kokemusta ei ole olemassa, vaan että nämä itse kokemuksesta erilliset elementit<sup>128</sup> ovat automaattisesti mukana myös mystisessä kokemisessa.<sup>129</sup> ”Välitön yhteys perimmäiseen todellisuuteen”<sup>130</sup> ei siis ole tässä mielessä välitön, vaan siinä on mukana mystikon koko

---

<sup>124</sup> Ks. luku 3.2.

<sup>125</sup> Mikäli musiikin sakraalisuus tulkitaan *pyhän ilmenemiseksi musiikissa* (tästä tarkemmin luvussa 3.4.4.), on luontevaa ajatella sakraalisen musiikin kuulijan olevan korkeamman voiman valtaama.

<sup>126</sup> James 1999, 414–416, 442.

<sup>127</sup> James 1999, 83–86, 465–467.

<sup>128</sup> Gadamerilaisittain voitaisiin puhua vaikutushistoriallisista elementeistä.

<sup>129</sup> Carmody & Carmody 1996, 294.

<sup>130</sup> Mystinen kokemus määritellään usein *välittömäksi yhteydeksi perimmäiseen todellisuuteen*.

persoonallisuus aiempine kokemuksineen. Carmody & Carmodyn näkemys pitää siten yhtä havaintojen teoriapitoisuuden teesin kanssa. Tieteenfilosofisista suuntauksista mystiikan todellisuuskäsitystä ja siten myös *mystistä totuutta* lähinnä on nähdäkseni realismi<sup>131</sup>.

Evelyn Underhill kuvaa mystistä tietoa ”elävänä ensi käden tietona” asioista, joista tavallisilla ihmisillä ei ole tietoa.<sup>132</sup> Underhillin mukaan mystiikka onkin aistien ohella yksi kommunikointikanava oletetun ulkomaailman kanssa.<sup>133</sup> Jamesin mukaan mystinen totuus puhuttelee ihmistä ennemminkin musiikin kuin käsitteellisen ajattelun tapaan. James kirjoittaa: ”Music gives us ontological messages which non-musical criticism is unable to contradict...” Musiikin kautta ilmenevää mystistä totuutta vastaan ei siis Jamesin mukaan voi käydä ”epämusikaalisen kriittisen ajattelun” aseita. Myös mystisellä kirjallisuudella on kyky liikuttaa ihmistä musiikin tavoin. Jamesin sanoin: ”These words... probably stir chords within you which music and language touch in common.”<sup>134</sup> Kaiken kaikkiaan James liittyy taiteen syvällisen kokemisen mystisen kokemisen piiriin: ”We are alive or dead to the eternal inner message of arts according as we have kept or lost this mystical susceptibility.”<sup>135</sup>

### 3.3.2.2. Mystinen spiraali

Carmody & Carmody katsovat palvonnan olevan ihmisen aidoin uskonnollinen toiminto, koska se kuvastaa mystisessä kokemuksessa manifestoituvaa ihmisen suhdetta perimmäiseen todellisuuteen. Mystiset kokemukset ovat Carmody & Carmodyn mukaan mystikoille ratkaisevan merkittäviä, koska ne tarjoavat heille lisämateriaalia maailmankatsomuksen muodostamiseen. Heidän mukaansa mystikon näkökulmasta ei ole niin merkittävää syntykö yhteys perimmäiseen välittömästi eli ilman välinettä, vaan tärkeämpää on se, että yhteys yleensä syntyy. Erityisesti teistiset mystikot käyttävät apunaan erilaisia keinoja. Tällainen keino,

---

<sup>131</sup> Realisti uskoo jonkin tietyn tiedonalueen, esimerkiksi tässä tapauksessa mystiikan olevan aidossa kosketuksissa todellisuuteen. Siksi sen puitteissa voidaan hyväksyä uskonnolliset tai mystiset käsitykset todellisuudesta. Realisti voi siten uskoa esimerkiksi tieteellisten teorioiden ei-havaittavien voimien ja olioiden olemassaoloon tai vaikkapa Jumalaan, vaikka näistä ei olisi saatavissa havaittavia tai materiaalisia todisteita (ks. esim. Raatikainen 2004, 82 – 83; Visala 2010, 334.).

<sup>132</sup> Underhill 1975, 12.

<sup>133</sup> Underhill 1977, 3–4, 6–7.

<sup>134</sup> Eräässä tekemässäni haastattelussa vuodelta 1998 käytettiin hyvin samankaltaista ilmaisua Arvo Survon äänestä, joka ”laittoi ihmisten sielun kielet värisemään” (ks. luku 3.1.2.).

<sup>135</sup> James 1999, 417, 458–459.

esimerkiksi ikoni, musiikki, symboli tai traditio voi muuttua ikään kuin *linssiksi*, jonka läpi katsomalla perimmäinen todellisuus paljastuu.<sup>136</sup>

Edellisessä luvussa kuvasin, kuinka Survo käyttää sakraalista musiikkia välineenä, linssinä mystisen tilan saavuttamiseen. Sakraalisesti musisoiminen ei kuitenkaan hänen mukaansa aina onnistu:

... mikä siinä soi, kun, mikä on erotus, kun ihminen on siinä siunatummassa tilassa laulamaan tiettyä laulua... siinä on jotakin, että **joskus soi ja joskus ei**... sitten kun **ei ole niin kuin vetoa päällä**... siinä se kroppa niin kuin panee vastaan. Mie olen tään kyllä huomannut useita kertoja – ei tule ulos, joku ulottuvuus puuttuu...<sup>137</sup>

Tästä huolimatta Survo vaikuttaa ajattelevan, että muusikko pystyy pääsääntöisesti vaikuttamaan syntykö musiikkiesityksestä sakraalinen. Kyse on hänen mukaansa siitä, kuinka musiikkia esittävä ihminen paneutuu sisäisesti esitykseensä. Mikäli esitys on ulkokohtainen, kokemusta sakraalisuudesta ei synny:

Olen varmasti sitä mieltä, että ihmisessä on sisälle päin joku sellanen taso – sana ’mekanismi’ on väärä – joku sellanen taso, että jos se taso ei ole mukana, niin se välittyy myöskin sen laulun kautta... Eräältä flamencolaulajalta, muistaakseni naishenkilöltä kysyttiin mitä hän kokee, kun hänen **laulunsa kosketti ihan erikoisella tavalla. Hän sanoi, että ”veren maku tulee suuhun”. Ja veressä on sielu**... Raamattu sanoo, että veressä on sielu, ja se ei ole välttämättä sellasta ylihengellistä, ei ole mikään sellanen myyttinen toteamus, vaan verihän tunkeutuu jokaiseen soluun. Ihmisessä nämä tasot, näkymättömät tasot, millä tavalla ne nivoutuu toisiinsa... se on **salaisuus**, niin kuin moni muukin asia, mikä tiedetään... **ihmisessä on monia tasoja, voiko sanoa, että spiraalinomainen, spiraalissa joka ainoa kierros, kierroksen tapahtuessa se ikään kuin porautuu eri tasolle**. Ihmisessä on näitä eri tasoja: spiraalissa fyysinen taso, olisiko se sitten psykosomaattinen taso, pelkästään henkinen taso ja henkis-hengellinen taso. **Ääni parhaimmillaan on sakraalista silloin, kun se nousee ihmisen sisimmän olemuksen syvimmältä tasolta**. Ja silloin se on parhaimmillaan.<sup>138</sup>

Survo kertoi minulle jo vuonna 1998 romanimuusikon kokemuksesta ”veren mausta suussa” puhuttelevaa, sakraalista musiikkia laulaessa.<sup>139</sup> Survo puhuu lainauksessa ihmisen olemuksessa olevista spiraalimaisista mystisistä tasoista. Jotta musiikki puhuttelisi ja sakraalisuus tapahtuisi kaikkien tai tärkeimpänä ainakin syvimmän tason täytyttyä olla mukana musisoinnissa. Siten sakraalisen musiikin toimiessa mystisenä linssinä on mahdollisuus mystisen spiraalin kautta saavuttaa yhteys musisoijan sisimpään, ikään kuin ”ihmisen perimmäiseen”. Survo viittaa lainauksessa vanhatestamentilliseen<sup>140</sup> ajatukseen sielun olemisesta, asumisesta veressä. Mikäli ihmisen sielun ajatellaan asuvan veressä, Survon kertoma kokemus veren mausta suussa laulaessa voidaan tulkita ihmisen sielun –

<sup>136</sup> Carmody & Carmody 1996, 12, 295, 298–300.

<sup>137</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>138</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>139</sup> Mannermaa 2000, 38.

<sup>140</sup> KR 33/38, esim. 3. Moos. 17.

jonka voi katsoa edustavan ihmisen perimmäistä – manifestoitumiseksi sakraalisessa musisoinnissa.

### ***Sakraalisuuden erilaisia ilmenemistapoja***

Vaikka sakraalisuus näyttäisi liittyvän nimenomaan musiikin praksikseen, Survon mukaan musiikki saattaa kuitenkin puhutella vastaanottavaista kuulijaa riippumatta sen praksiksesta:

Voihan se puhutella, siinä on niin kuin eri tasoja ihmisessä, kuinka monta niitä on ja voiko niitä edes laskea... Kappale sinänsä voi puhutella samalla tavalla tai melkein samalla tavalla, vaikka se itse esittäjä ei sillä hetkellä ole välttämättä ihan loppuun asti mukana, jos toinen on vastaanottavalla mielellä, ja jos kuitenkin mukana laulussa on riittävän monta tasoa, kun sitä joku laulaa, "elää sen laulun todeksi", että se silti puhuttelee... Mutta niin kuin sanoin se silloinkin voi puhutella, jos se tulee ihan vain muutamalta tasolta, niin **se lataus, mikä on siinä kappaleessa sinänsä alun perin**, se hengellinen tai henkinenkin lataus, se voi puhutella toista, vaikka laulun **todeksi eläjä ei eläkään sitä todeksi täysillä**... siinä tapahtuu sama, ja onneksi näinkin on, että vaikka itse en ole täysillä mukana, niin se kuitenkin koskettaa kuulijaa, mutta tunnen että **siinä joku ulottuvuus puuttuu siinä spiraalissa, joka porautuu minun sisimpääni**... ne sisimmät osiot eivät päässeet soimaan niin kuin ensimmäiset kehät.<sup>141</sup>

Musiikkikappaleessa voi siten Survon mukaan olla valmiina mystinen ”lataus”, joka vain odottaa ”todeksi elämistä”. Tämä kappaleen sisältämä oma lataus voi puhutella kuulijaa vaikkei musisoijan koko sisäinen mystinen spiraali olisikaan mukana musisoinnissa.

Survo puhuu runsaasti nimenomaan *äänien* sakraalisuudesta. Sakraalinen lauluääni herättää kaihon ja kaipuun sellaiseen, mikä ei ole laulamishetkellä läsnä. Vertaus seireenien lauluun kuvaa tässä kohden hyvin Survon ajattelua. Puheäänien sakraalisuuden hän liittää myös esimerkiksi naissankarien huijauksiin:

Mutta äänessä ilman muuta on sellaisenaan ihan oma vaikutuksensa. Tää näkyy myöskin sillä tavalla, että taaskin että monet huijarit ovat onnistuneet huijauksissaan esimerkiksi naisia huijattaessaan, kun niillä on tietty tällanen vakuuttava olemus ja **tietty ääni, joka on tenhoava ja jopa lumoava**... saattaa olla hyvin jopa luotettavan tuntuinen kaveri, että hänen äänensäkin on sellainen, että se soi sillä tavalla, että naiset menettää kontrollin.

Äkkiseltään ajattelen... tulkoon mainittua, että sakraalisuus ei tarkoita, että se on oikeata sakraalisuutta, tai että se on oikeassa palveluksessa. **Sakraalisuudella on kyky herättää kaihoa ja kaipuuta johonkin parempaan**. Sakraalisuus on sitäkin... se voi **pahimmillaan olla kuin seireenien laulua**. Muutkin asia, musiikki jo sinänsä – niin kuin sanoin, että se laulu 3. tammikuuta 1976 – mutta muutenkin sanotaan esimerkiksi joku visuaalinen kuva, tai tämmönen syöte tai kylvö visuaalinen, tai tanssiesitystä ajatellen, flamencotanssi esimerkiksi, niin siinäkin on visuaalinen mukana plus musiikki – **mutta ääni sellaisenaan, siinä voi olla sakraalinen lataus**, kyse on vain siitä, että mitä asiaa se palvelee.<sup>142</sup>

Survo kertoikin mystisen sakraalisen latauksen voivan ilmetä myös esimerkiksi papin saarnatessa seurakuntalaisilleen:

Ja tää sanallisen puolen sakraalisuus, siinäkin välittyä se... ei päästä ohi eikä ympäri, ihmisen ulosanto, sakraalisuus ilmenee ihmisen ulosannossa, **se ilmenee äänessä, koko**

<sup>141</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>142</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

**olemuksessa** ja kun se on siinä olemassa, niin vaikka musiikki ei soi, niin se silti puhuttelee.<sup>143</sup>

Tähän liittyy hänen mukaansa myös Pyhän Hengen mystinen vaikutus:

Mutta varsinkin silloin kun Sana ja Henki pääsevät vaikuttamaan sisälle ja sisältäpäin niin soi koko tämä **spiraali, kaikki tasot**... kyllä siinä tuo... se **virittää niin äänen kuin visuaalisen olemukseni** ja mitä kaikkea siihen liittyy, se virittää sillä tavalla, että se tehoaa kyllä ja sitten Henkihän voi vaikuttaa silloin kun se haluaa ja haluaa puhalttaa sillä tavalla, niin se voi vaikuttaa siinä salissa taikka siinä tilassa vielä erikseenkin... näin päin – ja noin – ja saattaa olla, että sitten sieltä vielä näin päinkin [näyttää käsillä suuntia]. Tuuli voi puhalttaa ikään kuin tuolta vastakkaisesta suunnasta ja kohdata siinä saarnaajassa, tai joskus tapahtuu niin, että se puhalttaa sieltä ja tulee tänne ja virittää sitten vasta saarnan puolivälissä koko olemuksen.<sup>144</sup>

Vaikka Survo pitää kuulijoihin vaikuttavaa sakraalista musiikkia arvossa, hän ajattelee, että se voi toimia myös mausteena, jonka avulla kuulijoille pystytään syöttämään myös valheita tai moraalittomuutta. Siten musiikin sakralisuus ei liity moraaliseen hyvyteen tai ylevyyteen sinänsä. Vaikka Survo ei käsittäkseni tunne Gadamerin ajattelua, hän soveltaa gadamerilaista esteettistä tietoisuutta<sup>145</sup> pyrkien erottamaan musiikin rationaalisen sisällön ja tavoitteen sen praksiksen tuottamasta puhuttelukokemuksesta:

Kertaan vielä esimerkkinä: silloin, kun kappaleessa on **sakraalinen lataus**, niin sen kanssa jopa ruosteisetkin rautanaulat valahtavat alas. Esimerkiksi Venäjällä romanit kun – on useita lauluja siitä, kun on hienoja hevosia pystytty varastamaan joistakin kolhooseista – ja mikä ilo ja riemu siitä onkaan mustalaisleirille, kun hienoja ratsuja sinne tuodaan ja hyvät kaupat ovat syntymässä.. se ilo ja riemu, mikä laulun kautta välittyy, niin se ohjelmoi kasvavia pikkupoikiakin: tää on jotakin semmosta, tää on sitä mustalaisuutta, tämän tähden kannattaa vaikka kuolla, mutta ilman tätä ei voi elää – ja on heillä sellainen toteamus, että – kunnioituksella voitiin sanoa menneinä vuosina jostakin miehestä, että [puhuu mustalaiskieltä] ”miehuullista tekoa tehdessään hän joutui vankilaan” eli hän uskalsi, hän riskeerasi ja vaikka jäi kiinni, hänessä oli miehenä ainesta, esimerkiksi meni kolhoosista, puna-armeijalta viemään parhaita hevosia.<sup>146</sup>

### 3.3.3. Sakralisuus ja kansallisuus

#### *Kansallisen identiteetin sakralisuus*

Arvo Survoa haastattellessa kävi selväksi, että hän on eri kansojen ja kulttuurien välillä liikkeussaan omaksunut hermeneuttisen asenteen niihin. Hän siirtyi eri kansankerroksissa ja kulttuureissa liikkeussaan helposti ikään kuin eri rekistereihin.<sup>147</sup>

Silloin, kun omakieliseen – kielikin on hyvin tärkeä, eräskin tutkimus on osoittanut, amerikkalainen tutkimus sekin muistaakseni, henkilöt jotka puhuu eri kieliä, kahta, kolmea tai enemmän – kun puhuu tiettyä kieltä, niin he alkaa **käyttäytyä tietyllä tavalla** tai siihen alkaa tulla **tiettyjä vivahteita käytöksessä**. Ja itsekin olen, näin analysoiden omaa

<sup>143</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>144</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>145</sup> Ks. luku 2.4.

<sup>146</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>147</sup> Aiemmassa tutkielmassani häntä kuvattiin seuraavalla tavalla: ”...hänelle on suotu tällainen olemus, ihmiset kokevat hänet läheisenä ja tärkeänä ihmisenä...” (Mannermaa 2000, 69).



mielentilaani, olen useasti huomannut, kun mie puhun romanikieltä samalla tavalla kuin romanit, mulle tulee **sellanen toinen olotila, sisäinen olotila, varsinkin kun siinä vähän aikaa on** ja sitten **jos musiikki vielä on lisänä, niin siinä tulee toinen mentaalinen tila.** Kun puhuu Inkerin murretta, siinä on eri tila, kun puhuu kirjasuomea. Kirjasuomea, siinä on riippuen vielä tilanteesta, olenko uskovien kanssa vai jossain muualla ja... mitäs vielä, venäjää puhun, niin on eri tila. Kun romanit laulaa omalla kielellään... aikoja sitten jo omiksi otetut laulut ja näin sulautetut, tai sitten alun perinkin omia lauluja – siinä sakraalisuus on täysillä usein, tai parhaimmillaan siinä sakraalisuus on mukana, niin ilossa, rakkaudessa ja surussa.<sup>148</sup>

Haastatteluissani jo vuonna 1998 Survo mainittiin kielellisesti lahjakkaaksi:

...huomasimme heti hänen olevan kielilahjakkuus...<sup>149</sup>

Tähän liittyy myös taito asettua ihmisten tasolle eri tilanteissa:

...näimme miten hän sai nopeasti otteen paikallisiin ihmisiin ja miten hän rupesti heti innokkaasti kääntämään lauluja paikallisille kielille – hän ei opiskellut niitä kieliä, vaan käännökset syntyivät niissä tilanteissa...<sup>150</sup>  
...hänelle on suotu tällainen olemus, ihmiset kokevat hänet läheisenä ja tärkeänä ihmisenä...<sup>151</sup>

Gadamerin klassinen luonnehdinta: ”oleminen, jota voidaan ymmärtää, on kieli”<sup>152</sup> näyttää toteutuvan hänen tapauksessaan esimerkillisellä tavalla.

Survon henkilössä voi kaiken kaikkiaan nähdä karismaattisen taiteilijan ja papin, joka historian murrosvaiheessa otti myös kansallisen johtajan roolin. Hän suhtautuu hyvin arvostaen paitsi inkerinsuomalaisuuteen ja suomalaisuuteen yleensä myös kansallisuuteen sinänsä. Hän nosti haastattelussani vuonna 1998 *kansallisen identiteetin* sakraaliksi asiaksi:

...jokaisen kansan identiteetti on sakraalia, mutta niin pian kuin se alkaa olla pirstoutunutta ja mosaiikki-identiteettiä, niin kuin tänä päivänä...olkoon se venäläinen – tai varsinkin amerikkalainen, suomalainen, ruotsalainen – se on sellaista pirstoutunutta identiteettiä, että intressejä, henkisiä akseleita on niin monia, ettei yhteistä nimittäjää enää tahdo löytyä lainkaan...<sup>153</sup>

Survo siis kaipaa *yhteistä nimittäjää* samaan kansaan kuuluvien ihmisten välille.

Tällaisen nimittäjän voi tulkita ikään kuin pyhittävän kansan ja tekevän sen identiteetistä sakraalin. Kansallinen ja uskonnollinen kietoutuvat hänen ajattelussaan tällä tavoin yhteen. Mircea Eliade puhuu pyhittämisestä eli rituaalisesta haltuunottamisesta aktina, jonka kautta kaaos muutetaan kosmokseksi. Tämä tapahtuu antamalla sille *kiintopiste* ja sitä kautta järjestys. Survon kuvaama yhteinen nimittäjä, joka pyhittää kansan toimii nähdäkseni tällaisena kiintopisteenä. Se antaa kansalle vakaan pohjan, Survon sanoin *henkisen akselin*, jonka varassa elää ja toimia. Survon ajattelussa esimerkiksi

<sup>148</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>149</sup> Mannermaa 2000, 61.

<sup>150</sup> Mannermaa 2000, 61.

<sup>151</sup> Mannermaa 2000, 69.

<sup>152</sup> Ks. Gadamer 1999, 474.

<sup>153</sup> Mannermaa 2000, 52.

romanit edustavat kansana tällaista sakraalisuutta. He eivät ole sekoittuneet niihin kansoihin, joiden parissa he ovat asuneet, vaan ovat säilyttäneet kulttuurinsa ja omaleimaisuutensa ympäristön paineissa.<sup>154</sup>

### ***Erotautuminen sakraalisuuden kriteerinä***

Romanien elämää ja kulttuuria eri kulttuurien keskellä voisi luonnehtia *erottautumiseksi* kulloisestakin valtakulttuurista. Sakraalinen kansa elää siis oman kansallisen identiteettinsä vahvasti todeksi erottautumalla toisista kansoista. Tämä tuli esille jo aiemmassa tutkielmassani Survon käsitteen ”sakraalisuomalaisuus” kautta.<sup>155</sup> Erotautuminen tai ehkä paremminkin ero ja erottaminen liittyvät myös suomalaisen kansanuskon käsitykseen pyhästä. Vanhasuomalainen ajatus pyhästä tarkoittaa *erilleen asetettua*, jota on mahdollista lähestyä ainoastaan rituaalin kautta. Anttonen liittää kansanuskon pyhiksi luokiteltuihin ilmiöihin myös monitulkintaisuuden sekä voiman ja vaaran kokemuksen.<sup>156</sup> Survo vertasi sakraalisuutta myös kiteytyneisyyteen. Kun jokin on ”tiivistynyt kiteeksi” ja erotettu muusta elämästä, siitä on tullut sakraalista. Siten *erottautuminen/erottuminen* on sakraalisuuden kriteeri:

Sakraalisuus oikeastaan – sie voit vähän funtsata sitä tarkemmin omasta näkökulmasta – se läpäisee oikeastaan koko elämän: **kaikki, mikä on kiteytynyttä**, olkoon se valkoista tai punaista tai mustaa, kaikki, mikä on niin kuin kiteytynyt tiettyyn, sanotaan mistä tulee kide, käyttäytymismallit, vaikka rikolliset, mutta kuitenkin säntilliset – siinä on sakraalinen lataus. Tää kiteytynyt, mikä tahansa elämän kiteytyneet kiteymät, niistä voi tulla tällasia, ihan sakraalisia tällasia tekijöitä taikka tällasia saarekkeita, esimerkiksi urheilu omana sellasena kiteytymänä, **sakraalisaarekkeena**, tai postimerkkien keräily tai sitten muuten setelien keräily – tai ulkonäkö, tai ruokavalio oikein tiukasti, tällasia saarekkeita... siitä tulee niin tärkeä, että se oman elämän paineessa ihanana, syleiltävänä asiana painetaan oikein kovaksi... sen ympärillä alkaa sitten elämä pyöriä ja tää näkyy siinä, mihin ihmis--- ... tätä Raamattu muuten tarkoittaa, kun sanoo ”älä tee itsellesi epäjumalaa”... Se, mikä toiselle ei ole mitään...siitä voi tulla epäjumala.<sup>157</sup>

Musiikin sakraalisuuden Survo uskoo syntyvän kansan yhteisen historian kautta. Kansan lauluperinne ja perinteinen äänenmuodostus muokkautuvat Survon ajattelussa sakraaliseksi historian saatteessa, erityisesti kärsimyksissä.<sup>158</sup> Myös filosofisessa hermeneutiikassa ihminen nähdään ”historian vaikutusten tuloksena”.<sup>159</sup> Tästä syystä olisi helppo olettaa, että Survon arvostava suhtautuminen venäläiseen romanimusiikkiin ja itäisiin romaneihin sakraalisina muusikkoina liittyisi nimenomaan kulttuurisiin piirteisiin ja heidän edustamaansa

<sup>154</sup> Eliade 2003, 51–56, 64–67; Mannermaa 2000, 2, 74–75.

<sup>155</sup> Mannermaa 2000, 59.

<sup>156</sup> Anttonen 1993, 37, 43, 58. Kokemus voimasta ja vaarasta liittyy myös Rudolf Otton näkemykseen pyhästä (Ks. luku 3.3.4.).

<sup>157</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011.

<sup>158</sup> Mannermaa 2000, 58.

<sup>159</sup> Kannisto 2002, 341.

musiikkityyliin, joka on tuttu Survolle jo lapsuudesta asti. Esimerkiksi Suomen romanien musiikki on puolestaan saanut paljon vaikutteita suomalaisesta ja skandinaavisesta musiikista eikä siten suoraan vastaa itäistä romanimusiikkia. Kun kysyin Survolta hänen yhteydestään Suomen romaneihin, kävi ilmi, ettei hän koe sakraalisuutta heidän musiikissaan yhtä voimakkaasti kuin Venäjän romanien musiikissa. Kontaktin hän saa kylläkin luontevasti myös heihin:

Aktiivisesti en ole, koska minulla on niin liikkuva elämäntyyli, mutta täällä Lappeenrannassa vuosien mittaan silloin tällöin joidenkuiden romanien kanssa ollaan yhteisissä hengellisissä tilaisuuksissa... eräskin entinen vankilakundi, uskova mies, kuulemma oli vankilassakin ollut ehkä enemmän kuin kerran: ”**Arvo, mie ku sinnuu näen, niin aina hyvä mieli tulloo, ihan ku oma veli...**” [romaniaksentilla] – kyllä siinä on... on kontaktipintaa.<sup>160</sup>

Kuten olen aiemmin maininnut, Survo pitää silti myös supisuomalaista lukuisten laulelmien tulkkia Tapio Rautavaaraa sakraalisena muusikkona, vaikka hänen laulutyylinsä ei muistuta romanimusiikkia alkuunkaan. Musiikin sakraalisuudessa onkin siten kyse toisenlaisista kvaliteeteista, eikä sitä voi liittää musiikkityyliin:

...siihen tulee myöskin uskonnollinen ulottuvuus, halutaanko se tunnustaa tai ei, tiedostetaanko se vai ei. Tapio Rautavaaran niin äänessä kuin myöskin useissa hänen kappaleissakin, koen että niissä on sellainen...<sup>161</sup>

### ***Musiikin sakralisoiminen***

Survon mukaan romanit ovat elävöittäneet venäläistä lauluperinnettä: Esimerkiksi venäläiset romanssit eivät hänen mukaansa ole varsinaisesti venäläisiä, vaan ennemminkin romanimusiikkia. Romanit ovat Survon ajattelussa *sakralisoineet* tavalliset venäläiset laulut siten, että niihin on tullut aivan erityinen tenho. Romanien musiikkiesitysten sakraalisuudesta on tällöin tarttunut jotain venäläisten romanssien esityksperinteeseen. Poiesikseen sillä ei käsittäkseni ole ollut vaikutusta. Gadamerilaisittain tässä voitaisiin puhua romanimusiikin vaikutushistoriasta venäläisten romanssien suhteen. Tämä musiikin sakralisoituminen voidaan nähdä pyhittämisen tapana. Romanien kansallinen sakraalisuus asettuu profaanille maaperälle sakralisoiden venäläiset romanssit, tehden niistä tunteisiin vetoavia, ”totisia” ja puhuttelevia:

Ajattele, kun vuosisatoja sukupolvien jälkeen samassa liemessä kiehuu... samoja vaikutteita ja yhä uusiakin tulee siihen, että siitä tulee aivan oma kokonaisuutensa. Se ei liennut Eurooppaan tultaessakaan vuosisatojen kuluessa, vaan se **emotionaalinen ja sakraalinen lataus tai kyky eläytyä, se pysyi**. Vaikka musiikkityyli verrattuna siihen intialaiseen vaihtui varmaan monta kertaa taikka muutamia kertoja, aika toisenlaiseksi tuli, niin se **kyky eläytyä, sakralisoida jopa tavalliset venäläiset laulut, tai aika tavalliselta kuulostavat venäläiset laulut esimerkiksi, niin se säilyi**. Kun Suomessa puhutaan paljon, että ”slaavilaista kaihoa” taikka ”slaavilaista melankoliaa”, niin kannattaisi lukea ja kuulla,

<sup>160</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavointi kirjoittajan.

<sup>161</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011.

mitä venäläiset itse sanoo omista romansseistaan. Venäläiset tutkijat toteaa, että ilman romanien tulkintaa ei olisi ollut venäläistä romanssia. Eli Suomessa ollaan yksisilmäisiä, kun puhutaan vain slaavilaisuudesta. Ilman **romanilatausta** venäläisestä romanssimusiikista puuttuisi niin paljon, että... yksi laulu, joka on hyvänä näytteenä... jota olen videolla itsekin laulanut... ”Oi mun sieluni länkisäärinen” – mie olen sitä tulkinnut siten, että sielu voi olla länkisäärinen, kun elämä kolhii ja murtaa molemmat jalat henkisesti, niin siitä tulee länkisäärinen, tai sitten on syntynyt ja kasvanut sellaisessa ympäristössä, että se – henkinen riisitauti on ollut alun perinkin siinä, siinäkin on länkisäärinen sielu... tällaisenkin länkisäärisen sielun Jumala voi parantaa. Ja se [puhuu venäjää] ”Voi, minun sieluni länkisäärinen – miksi sinä olet niin, miksi niin kipuilet tai olet niin kipeänä minussa verta tihkuun tai vuodattaen.” Mie sain sellasen inspiraation piispan huoneessa yötä viettäessäni ja siinä kuunnelllessani romanitulkintoja, niin mie sen sanoitin uudelleen, ja se on nyt netissä, aika laajalle mennyt, näyttää menneen tiettyihin seurakuntiinkin, ja siitä on nyt sellanen – hengellinen suosikkilaulu. Ja alun perin, kun sitä laulua kuuntelee, miten sitä venäläiset lauloi, tai sanotaan valkolaiset lauloi, niin ei sillä ollut mitään sen suurempaa vaikutusta. Mutta kun romanit sen tulkitsi – omalla tavallaan – se alkoi soida ihan eri tavalla [soittaa ja laulaa].<sup>162</sup>

”Lataus” on sana, joka tuli haastatteluissani esiin useaan otteeseen. Sakraalisessa musiikissa on ”sakraalinen lataus” ja romanimusiikissa on ”romanilataus”:

Kun mustalainen soittaa kitaraa, itäinen soitto ainakin, mie sitä olen seurannut – se **sointikin on ihan toisenlainen**, vaikka sama kitara, hän ottaa sen kitaran, se soi ihan eri tavalla... siihen tulee joku semmonen tummempi... siihen tulee **eri lataus**<sup>163</sup>... Esimerkiksi romanileirien elämässä aikoinaan erittäin voimakas lataus tätä taiteellista sakraalisuutta ja juuri musiikissa ennen kaikkea.<sup>164</sup>

Émile Durkheim luonnehtii pyhää *kollektiiviseksi sentimentiksi*.<sup>165</sup> Musiikin sakraalisen latauksen voisi tulkita vastaavanlaiseksi kollektiiviseksi sentimentiksi, joka on syntynyt tässä tapauksessa romanien kollektiivisen historian kuluessa. Sakraalisuus liittyy Survon ajattelussa joka tapauksessa ”romanirekisteriin”:

...romanien äänessä tämä sakraalisuus on erittäin voimakkaasti esillä...<sup>166</sup>

Durkheim on käsitellyt myös melanesialaista uskonnollista käsitettä ”mana”<sup>167</sup>, jonka hän samastaa totemismin pyhiin asioihin liittyvään *epäpersoonalliseen voimaan*. Sakraalisen latauksen voisi luonnehtia olevan käsitteenä lähellä manaa molempien epäpersoonallisen voimaelementin kannalta. Mana on toteemeissa näkyvästi ilmenevä, mutta todellisuudessa näkymätön palvonnan kohde. Toteemi on siten keino, jonka avulla ihminen on yhteydessä tähän näkymättömään voimaan. Manan idea ilmenee Durkheimin tulkinnassa eri kulttuureissa eri nimillä. Mikäli mana samastetaan sakraaliseen lataukseen, musiikki toimii tällöin sen toteemina. Durkheim esittää totemistisen pyhän olevan *tarttuvaa*; se leviää toteemiolennosta kaikkeen minkä kanssa se on tekemisissä. Tämä tarttuvuus

<sup>162</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>163</sup> Vrt. Otton pyhä ”das ganz Andere”. Ks. luku 3.3.4.

<sup>164</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>165</sup> Durkheim 1980, 361–365.

<sup>166</sup> Mannermaa 2000, 62.

<sup>167</sup> Mana on totemismissa pyhien olentojen tunnusmerkki. Esimerkiksi papilla, poppamiehellä, pyhällä kivellä tai hengellä, jopa rituaalisella kaavalla on hallussaan mana, joka tarkoittaa erityistä yliluonnollista mahtia tai vaikutusvaltaa.

perustuu hänen mukaansa siihen, että toteemiolennon pyhyys – tässä tapauksessa esimerkiksi sakralisoituneiden venäläisten romanssien pyhyys – on peräisin kuvatun kaltaisesta näkymättömästä voimasta eikä musiikin poiesiksesta eli lauluista itsestään. Totemismissa toteemi näkyvänä muotona pyhästä on Durkheimin mukaan samalla myös yhteisön symboli.<sup>168</sup>

### 3.3.4. Pyhä ilmenee musiikissa

#### *Pyhän kokemus*

Rudolf Otto katsoo musiikillisen kokemuksen olevan rinnakkainen pyhän eli *numeenisen* kokemuksen kanssa. Hän haluaa kuitenkin erottaa ne toisistaan, vaikka kutsuu myös musiikillista kokemusta *kokonaan toiseksi* (das ganz Andere) kuuluisan pyhää koskevan luonnehdintansa tapaan. Kuvauksellaan ”kokonaan toinen” Otto kuvaa numinoosi-pyhän<sup>169</sup> mysteeriulottuvuutta. Otton mukaan siis myös musiikki kuuluu numinoosin tavoin transsendenttiin toiseen todellisuuteen. Kaiken kaikkiaan Otto liittää pyhän kokemukseen ainutlaatuisen viehätyksen, lumouksen tai hurman. Numinoosi on Otton tulkinnassa sekä pelottava että viehättävä yhtä aikaa. Pelottavuutta hän kuvaa termillä *mysterium tremendum* ja viehättävyyttä termillä *mysterium fascinans*.<sup>170</sup>

Eliaden mukaan pyhä näyttäytyy ihmiselle *ilmenemällä* eli osoittamalla olevansa maallisesta täysin poikkeavaa. Tällainen pyhän ilmentymä on Eliaden kielenkäytössä *hierofania*. Eliadelaisittain pyhän ensimmäinen määritelmä on se, että se on maallisen vastakohta. Hierofania ilmenee siten maallisesta täysin poikkeavana ja siitä erotettuna. Hierofania ilmentää toista todellisuutta, vaikka se säilyy itsenään.<sup>171</sup> Siten pyhä kivi pysyy kivenä, vaikka sen mielletäisiin olevan pyhä kivi.<sup>172</sup> Sakraalisen musiikin voisi Eliaden ajattelua soveltamalla katsoa olevan pyhän ilmentymän tavoin hierofania. Siinä luonnontieteellisesti mitattavissa oleva tämänpuoleinen äänimaisema ilmentää tuonpuoleista toista todellisuutta.

Profaaniuden Eliade katsoo olevan siinä mielessä harha, että vaikka ihminen ajattelisi olevansa uskonnoton, hänen käyttäytymisessään ilmenee usein tästä

<sup>168</sup> Durkheim 1980, 78, 177–183, 186, 206.

<sup>169</sup> Rudolf Otto määrittelee pyhän juutalais-kristillisestä viitekehyksestä käsin erottaen ensiksi sen merkityksestä moraalisen täydellisyyden, hyvyyden. Pyhä merkitsee kuitenkin muutakin kuin täydellistä hyvyyttä. Jäljelle jäävälle pyhän elementille hän antaa nimeksi numinoosi latinan sanan ”numen” mukaan. Oxford Latin Dictionary vuodelta 2001 määrittelee sanan numen muun muassa seuraavalla tavalla: ’divine will; divine presence; deity; god’.

<sup>170</sup> Otto 1990, 5–7, 9–10, 12, 25, 31, 47–49.

<sup>171</sup> Hierofania kuvaa paradoksia, pyhän ja profaanin ilmenemistä yhtä aikaa samassa paikassa.

<sup>172</sup> Eliade 2003, 31–35, 43–51.

huolimatta uskonnollisia piirteitä.<sup>173</sup> Näennäisesti profaanin ilmiön, esimerkiksi musiikin tai yleensä taiteen voi siten Eliaden ajattelua soveltaen katsoa palvelevan ihmisten uskonnollisia tarpeita. Useat taiteilijat suhtautuvatkin musiikkiin ja muuhun taiteeseen miltei uskonnollisella kunnioituksella aivan kuin se todellakin olisi pyhää. Näin toimii myös Arvo Survo sakraaliseksi mieltämänsä musiikin kohdalla. Eliaden pyhä-teoriassa on myös muita yhtymäkohtia Survon ajatteluun: Eliade katsoo pyhän merkitsevän todellista eli aitoa ja profaanin epätodellista eli epäaitoa samaan tapaan kuin Survo korostaa sakraalisen musiikin esittämisessä aitoutta.<sup>174</sup> Lisäksi Eliaden mukaan primitiivisille ja esimodernin ajan ihmisille pyhä merkitsi voimaa.<sup>175</sup> Myös Otto puhuu pyhän yhteydessä voimasta.<sup>176</sup> Niinikään totemistisella pyhällä on näkymätön epäpersoonallinen voima, kuten edellä olen todennut. Näkymätöntä voimaa kerrottiin olleen myös Arvo Survon esiintymisissä nykyisen Inkerin kirkon alkuaikoina.<sup>177</sup>

### ***Das ganz Andere musiikissa***

Musiikkifilosofisen kirjallisuuden lähinnä käsittelemä musiikinlaji eli länsimainen taidemusiikki nähdään usein lähinnä teosten, ei niinkään musiikillisten representaatioiden kautta. Silti voiman, ”erityisyyden” sekä puhuttelun kokemista musiikissa esiintyy myös länsimaisen taidemusiikin piirissä. Keskustelin asiasta viulisti-tyttäreni kanssa, hän tunnisti heti, mistä puhuin. Pyysin häneltä esimerkkejä muusikoista, joilla on erikoislaatuinen kyky koskettaa kuuliijaansa. Tyttäreni korosti, että länsimaisessa taidemusiikissa muusikoiden kyky puhutella kuulijoitaan tulee esille vasta sitten kun he hallitsevat instrumenttinsa suvereenisti, esimerkkinä vaikkapa maailmankuulu sellisti Mstislav Rostropovitsh. Toinen tyttäreni, joka on sellisti, mainitsi aiheesta keskustellessamme oikopäätä Jacqueline du Prén ja aivan toisesta musiikillisesta genrestä Vesa-Matti Loirin. Ilmiöstä voidaan löytää paljon muitakin esimerkkejä. Mikä onkaan taika kapellimestarien Valeri Gergijevin tai vaikkapa Leif Segerstamin hyppysissä, kun he saavat orkesterin soimaan poikkeuksellisella tenholla? Tai mistä on peräisin skitsofreniaan sairastuneen ja vuonna 1950 ainoastaan 26-vuotiaana kuolleen viulisti Josef Hassidin kyky puhutella musiikillaan? He kaikki pitävät hallussaan ”sitä jotakin”, mikä tekee heidän esittämästään musiikista jotakin ”kokonaan

---

<sup>173</sup> Eliade 2003, 224–229.

<sup>174</sup> Eliade 2003, 85–86; ks. myös Anttonen 1996, 62 sekä luku 3.3.1. tässä tutkielmassa.

<sup>175</sup> Eliade 2003, 35.

<sup>176</sup> Otto 1990, 23.

<sup>177</sup> Ks. luku 3.1.

toista” Rudolf Otton klassista määritelmää soveltaen. Vastaavaa ilmausta käytti myös Survo musiikin sakraalisuudesta.<sup>178</sup> Sakraalisen musiikin voikin katsoa eroavan ja erottuvan tavanomaisesta, arkisesta musiikista erikoislaatussa eli puhuttelevuuden, koskettavuuden, voiman, aitouden tai vastaavien kvaliteettien perusteella. Edellä kuvattujen seikkojen valossa Arvo Survon puhe sakraalisesta eli pyhästä musiikista ei enää vaikutakaan niin erikoiselta, vaikka Otto klassisessa pyhäteoriassaan erottikin musiikillisen ja numeenisen kokemukset toisistaan.<sup>179</sup>

### ***Sakraalisen musiikin tunnistaminen***

Gothónin mukaan laadun tunteminen edellyttää *arvostelukykyä, oivallusta ja ymmärrystä*.<sup>180</sup> Hän painottaa tutkijan perittyjä ominaisuuksia ja sanoo lahjakkuuden hioutuvan käytännön kokemusten myötä, mutta myös ettei laadun tuntemista sinänsä voi opettaa. Hän korostaa tässä yhteydessä oivaltamisen tärkeyttä. Heikon laadun tunnistaminen on hänen mukaansa kuitenkin helpointa. Erotellessamme musiikkia sen ominaislaadun perusteella käytämme perinnöllistä arvostelukykyämme. Jotkut ovat oppineet erottamaan musiikista sen eri kvaliteetteja esimerkiksi rytmiikan, sävelpuhtauden, sointivärien, dynamiikan tai harmonian osalta. Kun muusikko oppii virittämään soittimensa käytännön kokemuksen kautta ja hermeneutikko oppii osumaan oikeaan kokemuksen kautta, niin Survon voi katsoa oppineen erottelemaan musiikkia sen *puhuttelevan ominaisuuden* perusteella. Koska musiikin sakraalisuus samastuu selkeästi edellä käsittelemiini keskeisiin pyhän piirteisiin, teen lisäksi seuraavan oletuksen: Arvo Survo on oivaltanut tavanomaisesta musiikista erityisen puhuttelevuutensa takia eroavan musiikin luonteen ja osunut oikeaan nimetessään sen sakraaliseksi.<sup>181</sup>

Pentti Määttäsen mukaan musiikin tai muun taiteen sisältämiä merkityksiä ei tyhjentävästi voi kääntää luonnolliselle kielelle. Musiikilliset merkitykset jäävät julkilausumattomiksi ja siten salatuiksi. Määttäsen käsittelee musiikin merkitystä pragmatistisesti, musiikillisen praksiksen kannalta. Musiikin merkityksen luo siten sen käyttö. Hänen mukaansa ei ole kyse musiikin välineellistämisestä, vaan sen yhteydestä muuhun inhimilliseen elämään. Hän soveltaa William Jamesin ajatusta siitä, että emotiot ovat toiminnan kvaliteetteja samoin kuin värit ovat esineiden kvaliteetteja. Koska esitetty ja kuunneltu musiikki on musisoijan ja kuulijan välistä vuorovaikutusta, musiikissa aistitut emotiot ovat silloin tämän

<sup>178</sup> Ks. luku 3.3.1. sekä 3.3.3. ”romanilataus”.

<sup>179</sup> Mannermaa 2000, 58, 69, 72–73, 75; Otto 1990, 5–7, 9–10, 12, 25, 31.

<sup>180</sup> Gothóni 2002.

<sup>181</sup> Ks. myös luku 2.5.1.

vuorovaikutuksen kvaliteetteja. Voisiko siis myös musiikin sakraalisuuden määritellä muusikon musiikin avulla ilmaisemaksi emotioksi? Ymmärtääkseni sakraaliseen musiikkiin voi toki sisältyä monenlaisia emotioita, mutta sen ei voi katsoa liittyvän suoraan mihinkään tiettyyn emotioon eikä myöskään itsessään olevan emotio. Hahmottaisin musiikin sakraalisuuden ennemminkin emotiota vastaavana musisoijan ja kuuntelijan vuorovaikutuksen kvaliteettina.<sup>182</sup>

Husserlin fenomenologia ja jako ihmisen ulkoiseen ja sisäiseen maailmaan on alun perin kehitetty kritiikiksi naturalistiselle<sup>183</sup> tiedonkäsitykselle. Se on käyttökelpoinen myös tarkasteltaessa musiikin sakraalisuutta. Husserlilaisittain voidaan sanoa, että pyhä *ilmenee* sakraalisessa musiikissa. Musiikin sakraalisuus on siten pyhän ilmentymä. Kyse on välittömästi käsitetystä eli immanenssista asiasta. Kun sakraalinen musiikki erottuu tavanomaisesta musiikista, on kyse *pyhän ilmenemisestä musiikissa*, Eliaden termin hierofaniasta. Pyhän ilmenemistä sakraalisessa musiikissa voisi edellä kirjoitetun pohjalta luonnehtia myös mystiseksi tapahtumaksi. Pyhä ilmenee siten musiikissa mystisesti, paljastaen itsensä välittömällä tavalla.<sup>184</sup>

Arvo Survo tunnistaa tämän musiikissa ilmenevän pyhän ilman käsitteellisen ajattelun tukea. Hän kokee tällaisen musiikin erityiseksi ja erilliseksi arkipäiväisestä musiikista nimeten sen sakraaliseksi. Kun Survo katsoo sakraalisen musiikin olevan kosketuksissa uskonnollisiin tunteisiin, hän ei siis miellä musiikkia rationaalisesti, vaan ennemminkin mystisesti tai intuitiivisesti. Hänellä on välitön ymmärrys siitä, ettei kyseessä oleva musiikki ole arkista ja tavanomaista, vaan siihen liittyy jokin ihmistä syvemmin liikuttava ulottuvuus.

Edellä olen todennut, että tässä tutkielmassa musiikiksi katsotaan se, mikä mielletään ja tunnistetaan musiikiksi kunkin kulttuurin sisällä.<sup>185</sup> Tähän musiikin määritelmään perustuen esitän, että **sakraalista musiikkia on se, joka tunnistetaan ja erotetaan arkipäiväisestä musiikista**. Tunnistus tapahtuu mystisesti tai intuitiivisesti<sup>186</sup>. Musiikin puhuttelemaksi joutunut kuulija ei normaalisti erota musiikissa ilmenevää pyhää, mutta ilmaisee silti kuulemansa musiikin olevan erityistä. Pyhän tunnistaminen ja sakraaliseksi nimeäminen edellyttää teoreettista työskentelyä tai intuitiivista pyhän tajua. Musiikki ja sen

---

<sup>182</sup> Määttänen 2005, 233–234, 236–237, 240–241.

<sup>183</sup> Naturalistisen tiedonkäsityksen mukaan tietoteoria on osa luonnontiedettä. Sen mukaan ainoastaan sellainen tieto on mahdollista, mikä on luonnontieteiden avulla todettavissa.

<sup>184</sup> Ks. myös luku 3.3.1.

<sup>185</sup> Ks. luku 3.2.

<sup>186</sup> Ks. myös esim. Kurkela 1993, 435.



sakraalisuus ovat Kristevaa soveltaen erottuvia, mutta epätäsmällisesti hahmotettavia.<sup>187</sup>

### 3.3.5. Ekstaasi ja kontrolli

#### *Semioottinen ja symbolinen musiikin sakralisuuden ymmärtämisessä*

Survon näkökulmasta musiikkikoulutus tai teknisesti laadukas suoritus ei välttämättä ole eduksi sakralisen musiikin tuottamiselle. Survo ajattelee esimerkiksi klassisen laulukoulutuksen hävittävän helposti lauluäänestä sen sakralisuuden:

Akateemisessa laulussa ja äänissä on se ongelma – tämän ovat monet tavalliset musiikkia rakastavat todenneet, eri sanoilla ehkä – että se on niin kuin **kylmäksi koulutettu**. Se voi teknisesti olla huippua, mutta siinä **ei välity se sakralisuus, mikä ihmisessä on**. Ja samassa ihmisessä, niin kuin itsekin olen todeksi elänyt, saattaa olla teknisesti... ääni toimii, ääni on riittävän kirkas, mutta jotain siitä puuttuu... ja sama laulu, vaikka äänikään ei välttämättä ole niin hyvässä kunnossa sillä hetkellä, koskettaa itseäni ja kuulijaa aivan eri tavalla.<sup>188</sup>

Pianisti ja kapellimestari Ralf Gothóni kirjoittaa kirjassaan *Luova hetki* hieman toisesta näkökulmasta nähdäkseen samasta aihepiiristä. Hän kuvaa muusikon sisäisen maailman ja ulkoisen musiikillisen suorituksen välistä suhdetta seuraavasti:

Muusikoksi kehittyvän ehkä suurin ongelma on dualistinen maailma; toisaalta ns. lahjakkuuteen, kutsumukseen kuuluu voimakas sisäinen pakko itsensä toteuttamiseen, henkiseen tapahtumiseen, värähtelyyn, joka spontaaniksi kutsutulla tavalla pyrkii esille usein hallitsemattomasti, kaoottisesti, luovasti... Luovan tilan vastapeluri on kontrolli, jonka kautta luovuus ilmenee, ja jonka avulla muusikko tarkkailee tuloksiaan, oppien niitä säätämään, muuttamaan... Voimme siis käyttää käsitettä tila siitä ilmiöstä, jossa luovuus villinä ja riippumattomana, usein odottamattakin, totutuista rajoista poiketen mutta maailmaa rakastaen ilmenee... Näin, kun **ekstaattisesta luovasta tilasta käsin saavutamme kontrollin**, kykenemme vaikuttamaan hallinnan alaiseen maailmaan luovuuden ehdoin, muuttamaan sitä ja palaamaan sen jälkeen takaisin riippumattomuuteen... Tästä eteenpäin vievää viimeistä askelta ei voi tehdä katkeamattoman kehitysviivan tuloksena, vaan siirtyminen dualismista, psykofysiikasta, sen synnyttäneeseen ”yhteen” voi tapahtua vain ”hypyllä” tuntemattomaan, irtaantumalla päämäärästä, antautumalla ennalta-aavistamattomalle, luovalle voimalle. Tässä dualismi päättyy; psyykinen ja fyysinen kokonaisuus edustaa nyt kontrollia joka toimii kaikupohjana vapaana roihuavalle ekstaasille.”<sup>189</sup>

Länsimaista taidemusiikkia opiskelleiden on helppo ymmärtää Ralf Gothónin sanoittamaa musisoimisen ristiriitaa. Tämä musiikinlaji vaatii harjoittajaltaan valtavasti harjoittelua eli työtunteja, jotka vaativat nimenomaan voimakasta kontrollia musiikinlajin edellyttämän moitteettoman suorituksen aikaansaamiseksi. Survon kuvaus ”kylmäksi koulutetusta” lauluäänestä tuo mieleen nimenomaan teknisesti moitteettoman kontrolloidun suorituksen, joka ei

<sup>187</sup> Ks. luku 3.3.

<sup>188</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>189</sup> Gothóni 1998, 19–29. Lihavointi kirjoittajan.

kuitenkaan puhuttele kuulijaansa. Samoin kuin Survo, Ralf Gothóni siis katsoo ettei pelkkä kontrolli eli moitteeton ulkoinen musiikillinen suoritus ole riittävää, vaan kontrolli täytyy saavuttaa ”ekstaattisesta luovasta tilasta käsin”. Kontrollin ja ekstaattisen luovan tilan dualismi muistuttaa Kristevan jaottelua semioottiseen ja symboliseen modaliteettiin. Jos rinnastamme symbolisen kontrolliin ja semioottisen ”ekstaattiseen luovaan tilaan”, niin se mikä musiikissa puhuttelee ja antaa sille merkityksen on jälkimmäinen eli *musiikin semioottinen modaliteetti*.

### ***Musiikkifilosofian näkökulmia***

Susanna Lindbergin<sup>190</sup> mukaan klassinen filosofia välttää musiikin käsittelyä, ikään kuin pelkää sitä. Musiikki on filosofialle liian villiä ja tunteisiin vetoavaa; se tempaa mukaansa tai ”jättää tuntemaan oman olemassaolon pohjattomuuden”. Lindberg pohjaa näkemyksensä Hegelin ajatteluun: Hegelille ihminen on *animal rationale*, olento joka rationaalisuutensa nimissä kääntyy eläimellisyyttään vastaan. Lindberg katsoo hegeliläisittäin eläimen äänen olevan sen subjektiviteetin kääntymistä ulospäin. Toisin sanoen ääntely on ilmaisu subjektiviteetin olemassaolosta sellaisenaan. Eläimen ääntelyn on siten mahdollista katsoa edustavan semioottista moodia. Ihmisen puhe ja *logos* eli puhe jossa järki ilmenee ovat tyystin toisenlaisia. Musiikki on tässä näkemyksessä kaiken kaikkiaan lähempänä eläimen itseilmaisua kuin logosta. Myöskään Survon ajattelussa musiikin sakraalisuus ei liity suoraan esimerkiksi laulun rationaaliin sanoihin, vaan on niistä erillinen kvaliteetti.<sup>191</sup>

Tarastin mukaan Arthur Schopenhauer piti musiikkia taiteista kaikkein suurimpana, koska se Schopenhauerin mukaan esittää välittömästi ihmisen tahtoa. Tästä syystä musiikki kykenee vaikuttamaan myös kuulijan tahtoon eli tunteisiin, intohimoihin ja affekteihin. Schopenhauer tulkitsi Kantin ”olion sinänsä” (das Ding an sich) nimenomaan tahdoksi. Siten musiikin kautta ihminen pääsee kosketuksiin ”olion sinänsä” kanssa. Survon kohdalla laulamalla ilmaistu ohjelmanjulistus erityisesti laulussa ”Nouse, oi kadonnut Inkeri” voidaan tulkita avoimeksi tahdon ilmaukseksi. Lisäksi on huomattava hänen vahva pyrkimyksensä *vaikuttaa* kuulijoihinsa.<sup>192</sup> Tarasti tulkitsee Schopenhauerin perusajatuksen olevan fenomenologien, muun muassa Ernst Kurthin näkemysten takana. Kurth näki musiikin ja melodian ihmisen sisäisinä ”voimaliikkeinä”, jotka

---

<sup>190</sup> 2005, 57.

<sup>191</sup> Lindberg 2005, 46–49.

<sup>192</sup> Ks. luku 3.1.2, sekä Mannermaa 2000, 53–56.

manifestoituvat soivan musiikin kautta. Ralf Gothónin mainitsema ”itsensä toteuttaminen”, jonka hän samastaa ekstaattiseen luovaan tilaan, vastaa nähdäkseni näitä voimaliikkeitä. Tarasti kirjoittaa:

”...kaikki nämä johtuvat psyykkisen energian tuntemuksesta, joka on syvällä musiikin soivan pinnan alapuolella. [--] Musiikin alku ei ole sävel tai sointu, ei konsonanssi tai jokin muu soiva ilmiö vaan [--] meissä olevat voimaliikkeet, jotka tarttuvat ’materiaan’ pyrkiessään konkretisoitumaan aistien havaittavaksi ilmiöksi...”<sup>193</sup>

Lindbergin mukaan musiikki hegeliläisittäin ”koskettaa puhdasta Minää, Itseä sellaisenaan ja tempaa sen mukaansa”.<sup>194</sup> Musiikin erottaa Lindbergin mukaan eläimen äänestä kuitenkin sen kommunikatiivisuus, se että musiikissa ”puhdas itse” tulee esiin toiselle itselle. Lindbergin mukaan Marie-Louise Mallet kertoo Hegelin olleen ensimmäinen teoreetikko, joka korosti musiikin tulkitsijan roolia. Hegeliläisittäin ajatellen ensisijaisesti musiikkiesitys tempaa mukaansa, ei niinkään teos. Lindberg katsoo Hegelin etsivän musiikista musisoijan ”sielua”. Musiikissa musisoijan sielu vaikuttaa kuulijan sieluun siten, että tämä joutuu ikään kuin toisen valtoihin. Lindberg kuvaa tätä vaikutusta seuraavasti:

”...hänen sielunsa koskettaa sieluani välittömästi. Hänen sielunsa liikehdintä saa minunkin sieluni värähtelemään – mutta nimenomaan vain värähtelemään.”

Lindberg korostaa näin, että musiikki ei sisällä tiedollista, rationaalista sisältöä, logosta. Hänen mukaansa sielun koskettaessa musiikin kautta toista sielua ilmenee *ihmisen subjektiviteetti sellaisenaan*, puhdas tunne itsestä ja toisesta, ja tätä kautta perimmäinen kollektiivisuus. Musiikki on siten jotain logosta alemmaa, ”eläimellistä”, joka siksi kykenee puhuttelemaan ohi rationaalisen ajattelun. Survon kertomus<sup>195</sup> ”veren mausta suussa” laulaessa, hänen raamatullinen viittauksensa sielun asumisesta veressä sekä hänen ajatuksensa musiikin todeksi elämisestä, jolloin ihmisen sisimmän olemuksen syvin taso on mukana musisoinnissa, vastaavat nähdäkseni Lindbergin kuvausta. Siten ihmisen sisimmän olemuksen, sielun, voi tulkita manifestoituvan sakraalisessa musiikissa ja koskettavan sitä kautta kuulijaa.<sup>196</sup>

### ***Musiikki ja sen sakraalisuus immanentteina objekteina***

Survon mukaan musiikki poikkeaa esimerkiksi runoudesta ja muusta kirjallisuudesta siten, että sen ymmärtäminen on intuitiivista tai mystistä, eikä edellytä käsitteellistä ajattelua:

---

<sup>193</sup> Tarasti 2005, 164–166.

<sup>194</sup> Lindberg 2005, 50.

<sup>195</sup> Ks. myös Mannermaa 2000, 38, 75.

<sup>196</sup> Lindberg 2005, 50–55.

Kaikki taide... mikä on musiikissa se, mikä musiikissa eniten järkyttää ja puhuttelee... ja sitä lähelle tulee sanallinen puoli, runous, oikea runous... musiikissa ehkä se, että sanallinen puoli, runous, kirjallisuus parhaimmillaankin, se menee kuitenkin järjellisen suodattimen kautta – ja musiikin ei tarvi mennä järjellisen suodattimen kautta, vaan se menee **suoraan**. Tämä varmaan on ainakin yksi perustavanlaatuisia eroja siinä, ellei sitten suurin.<sup>197</sup>

Tästä hän kertoi esimerkkinä seuraavan tapauksen:

Tässä tulee mieleeni, että eräällä kirkkomme papilla on nyt jo aikuinen vammaisen poika. Muistan kun me oltiin 90-luvulla yhdessä kylässä, sellaisella pienellä porukalla tultiin pitämään seuroja meillä oli kitara mukana ja laulettiin... eräs, sekin oli romanilaulu, Suomen romanien laulamana, se oli hyvin yksinkertainen, mutta hyvin sellanen... eri kielillä, venäjäksi joku sanoitti, sitä pitäisi vähän täsmentää ja hioa... sanoitin sen viroksi... romanit lauloi sitä romanikielellä, Suomen romanien kielellä, mie sitten sen suomensin – en muista, laulettiinkin sitä suomeksi vai venäjäksi vai molemmilla kielillä, niin hänen poikansa, joka on kehitysvammaisen, sai synnytysvamman vai mikä se oli, niin se itki ja nauroi, nauroi ja itki sen aikana – kun hänellä tää järjellinen puoli ei toimi, niin tuota... hänen isänsä on hyvin musikaalinen, ilmeisesti isän geenit siltä osin, hän sanoi, että hän aina **elää näin musiikin todeksi** ja reagoi.<sup>198</sup>

Survo Survo näkee musiikin ja muun taiteen ikään kuin toteutuvan, *manifestoituvan* silloin kun niitä kuunnellaan, katsellaan tai luetaan. Musiikki nuoteissa ja kirjallisuus painettuna eivät siten ole eläviä. Eläviksi ja todellisiksi ne tulevat vasta musisoitaessa tai luettaessa:

Tanssi myös... musiikkikin on nuoteissa [Haastatteliija: Onko musiikki nuoteissa?] Tässä voi kysyä, että onko kirjallisuuttakaan kirjoissa... kirjallisuuskin elää vasta silloin, ikään kuin syntyy uudelleen, saa toteutua, **saa pukeutua niin kuin lihaksi tai tulla todeksi siinä lukemishetkellä**. [Haastatteliija: Kirjallisuuden sakraalisuus ilmenee siis silloin?] Joo, muuten se on kuollut kirja.<sup>199</sup>

Kuitenkaan kyse ei ole hetkessä elämisestä ilman menneisyyttä ja tulevaisuutta. Musiikissa ja muussa esittävässä taiteessa ollaan jatkuvasti ikään kuin tulossa jostakin ja menossa jonnekin. Kaikki taide, joka haastaa mukaan elävään prosessiin – kirjan lukemiseen, elokuvan, teatteri- tai tanssiesityksen katselemiseen tai musiikin kuuntelemiseen – vaatii ajanjakson, jossa se elää ja eksistoi:

Jos ajatellaan kirjallisuutta laajemmin, niin se **eletään todeksi** siinä lukemishetkellä ja kun ajattelen tanssiakin, niin kyllä sekin on liikettä, se mikä tällä hetkellä on ja se mikä oli ennen ja se, mikä on tulossa... Se kaikki kolme niin kuin musiikissakin: se, mikä tällä hetkellä soi ja se, mikä oli äsken ja mitä odotetaan nyt tai odotetaan tai mikä yllättää hetken päästä. Koska musiikissa on se, mikä osataan odottaa, että nyt se päättyy siihen ja siihen sointuun esimerkiksi tai lähelle sitä, mutta voi olla ihan odottamaton tämmönen. Se mikä oli, mikä on ja mikä on tulossa, siinä on se musiikin... **ei se ole vain tässä hetkessä**. Mutta tanssi on sama, ja uskon tai koen tältä istumalta pohdin, että mikä tahansa kaunis taiteellinen, siinä on kaikki kolme mukana – sen tämä hetki ja esimerkiksi visuaalinen... luonto, me nähdään tämä hetki... Jos ajatellaan että olisi vain tämä hetki, niin sehän olisi jähmettynyttä. Mutta kun oksat liikkuu, siihenkin tarvitaan edellistä hetkeä ja tulevaa hetkeä jo heti tämän perässä, lintu lentää, **siinä ei ole vain tämä hetki, on edellinen hetki ja sitten seuraava**.<sup>200</sup>

<sup>197</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>198</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>199</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>200</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

Survo mieltää musiikin husserlilaisittain; musiikki on immanenttia eli välittömästi annettua ja käsitettyä. Musiikki ilmenee ajassa, mutta kokonainen musiikkikappale on musiikin ilmentymä. Sakraalisuuden voidaan nähdä toimivan samoin.

Walter Benjamin on esitellyt käsitteen *aura*, millä hän tarkoittaa teoksen alkuperäisyyttä ja alkuperäisyyteen liittyviä tekijöitä, kuten sen läsnäolo ”tässä ja nyt”. Tällöin esimerkiksi musiikkiaänitteellä alkuperäisen musisointitilanteen aura kärsii, koska äänitteen sisältämä musiikki on irrotettu alkuperäisestä perinneyhteydestään eli historiassa tapahtuneesta musisointitilanteesta. Äänite on Benjaminin termejä käyttäen jäljennös, joka tulee puolitiehen vastaan sen vastaanottajaa tämän omassa ympäristössä, esimerkiksi kotona äänitettä kuunneltaessa. Jäljennöksessä alkuperäisen teoksen alkuperäinen ainutkertainen olemassaolo muuttuu siten kopioksi itsestään. Benjaminin mukaan ”aidon taideteoksen ainutkertaisuus perustuu rituaaliin, josta se löysi alkuperäisen ja ensimmäisen käyttöarvonsa”. Mantere tarkentaa auran käsitettä musiikin osalta koskemaan teoksen historiallista viitekehystä, säveltäjyyttä ja esittäjyyttä sekä aika- ja paikkasidonnaisuutta.<sup>201</sup>

Arvo Survo ei katso musiikkiesityksen ja tallenteen eron olevan erityisen merkitsevän, vaan oman kokemuksensa perusteella ajattelee sakraalisuuden ilmenevän myös tallenteissa – etenkin kun on kyseessä video tai muu elävästä musisointitilanteesta filmattu ääni- ja kuvatallenne. Musiikkiesityksen aura ei Survon mukaan tässä tapauksessa siis olennaisesti kärsi:

Uskon, että silloin, kun on visuaalinen kontakti, myöskin se visuaalinen kuva välittää omalta tasoltaan, että henkilö eläytyy taikka on mukana täysin siinä laulussa, kun tässä tulee nämä... vaikka esilaulajana... hän saattaa näyttää ihan elein... Se visuaalinen lisää sitä vastaanottavaisuutta ja varmasti sitä ulosantoa – koko tää psyykkis-somaattinen, henkinen ja hengellinen on mukana, jos on hengellinen kappale kyseessä, ja tulkoon nyt kerrottua, että **täysin kappaleeseen eläytyneenä, siitä tulee uskonnollinen, pohjimmiltaan...** ja niin kuin oli puhetta, se voi välittyä jopa teknisten laitteiden kautta niin kuin oli 3. tammikuuta 1976. Tuliko se tallenteena vai tuliko se suorana, se tuli teknisten laitteiden kautta, se puhutteli yhtä voimakkaasti.<sup>202</sup>

### 3.4. Sakraalinen dualismi

#### 3.4.1. Pyhän monet tulkintahorisontit

Anttonen nostaa esille uskontotieteen ja kulttuuriantropologian pyhä-teorioiden näkökulmien eli tulkintahorisonttien erot. Erityisesti uskontofenomenologian ja

<sup>201</sup> Benjamin 1989, 144, 146–147; Mantere 2008, 140–141.

<sup>202</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

kulttuuriantropologian teorit hän näkee mahdottomina sovittaa yhteen. Uskontotieteelliset tulkintatraditiot pyhästä hän jakaa *transsendenttiseen* ja *yhteiskuntatieteelliseen* traditioon. Transsendenttisen tradition edustajat korostavat pyhän tuonpuoleisuutta ja kokemusta pyhästä. Yhteiskuntatieteellisen tradition edustajat sitä vastoin keskittyvät pyhän ja profaanin käsitteelliseen jaotteluun.<sup>203</sup>

Anttonen yhteiskuntatieteellisen tradition edustajana nostaa esiin kansanuskon pyhään liittyvän sosiaalisen kosketuskelvottomuuden, *epäpuhtauden*. Profaani puolestaan merkitsee tässä yhteydessä arkista ja sosiaalisesti puhdasta. Anttonen liittää esihistoriallisen pyhän käsitteen myös rajalinjoihin esimerkiksi maastossa. Eränkäynnin ja kaskiviljeltävän maan erottava kohta maastossa oli pyhä. Tätä pyhyyttä saattoi ilmentää esimerkiksi topografinen poikkeavuus.<sup>204</sup> Profaani alue oli puolestaan jokapäiväisen elämän, arjen piirissä. Nämä ulottuvuudet ovat tallentuneet myös jälkipolville paikannimistöissä.<sup>205</sup>

Otto lähtee transsendenttisen tutkimustradition edustajana teoriassaan uskonnon rationaalisen ja irrationaalisen puolen erottelusta. Rationaalista on Otton mukaan sellainen, mihin pystyy soveltamaan käsitteellistä ajattelua. Tiedollinen vakaumus on siis Otton mukaan rationaalista, kun taas uskonnollinen tunne irrationaalista. Hän painottaa henkilökohtaista uskonnollista kokemusta ja kykyä ”uskonnollisten tunteiden esiinkutsumiseen” numinoosi-käsitteen hahmottamisessa. Hän vertaa tätä taiteilijan henkilökohtaiseen suhteeseen taiteen kanssa. Otto erottaa palvonnan yhteydessä tapahtuvan irrationaalisen uskonnollisen haltioitumisen rationaalisesta moraalisesta nosteesta ihmisen mietiskellessä hyviä tekoja. Survon mainitsemalla hurmioitumisella<sup>206</sup> musiikin alueella on mielestäni vastaavuus irrationaalisen uskonnollisen haltioitumisen kanssa. Tämä vastaa myös omia kokemuksiani muusikkona.<sup>207</sup>

Mystistä numeenisen kokemuksesta on Otton mukaan mahdoton ymmärtää, jos ei ole kokenut sellaista itse.<sup>208</sup> Sitä voi kuitenkin kuvailla, jotta nekin ihmiset jotka eivät ole numeenista kokeneet, voisivat saada siitä käsityksen. Otto pyrkiikin kuvaamaan kokemusta käyttäen lähes runollisia vertauksia ”rauhallisesta, mutta

---

<sup>203</sup> Anttonen 1996, 151–154.

<sup>204</sup> Topografisesti poikkeavaa pyhää kohtaa maastossa voitaisiin nähdäkseni Eliaden käsitteillä kutsua hierofaniaksi.

<sup>205</sup> Anttonen 1993, 37, 43, 58.

<sup>206</sup> Ks. luku 3.3.2.1.

<sup>207</sup> Otto 1990, 1–3, 5–8.

<sup>208</sup> Tässä Otto liittyy hermeneuttiseen tiedonkäsitykseen.

silti elämää täynnä olevasta hurskaan juhlallisuuden tunnusta, jonka voi tavata vanhoissa kirkkoissa tai temppeleissä”. Toisen ääripään numeenisuuden kokemisessa muodostaa hänen mukaansa äkillinen huumaaava ekstaasi, joka voi saada villejä, jopa raa’an demonisia muotoja. Otton kuvaama numinoosi onkin liukuva suure: siitä löytyvät kaikki aste-erot kauhistuttavasta loisteliaaseen kauneuteen. Otto puhuu myös *kontrastien harmoniasta* liittäen sen numinoosin kahtalaisuuteen. Kauhistuttavan, jopa tuhoavan tremendum-elementin vastapuoli on tässä kahtalaisuudessa puoleensavetävä fascinans-elementti. Otto vertaa sitä pyhän rationaalisen puolen rinnakkaiskäsitteisiin ”rakkaus”, ”armo”, ”sääli” tai ”lohdutus”. Kuitenkin mysterium fascinansin tarjoama autuus ja suoranainen hurmio on Otton mukaan jotain täysin toista kuin mainitut käsitteet pystyvät ilmaisemaan.<sup>209</sup>

Eliaden mukaan uskonnollinen ihminen näkee oman maansa ja asumuksensa maailman *pyhänä keskuksena*, josta koko maailman luominen on alkanut. Kun homo religiosus ottaa haltuun uuden alueen, luomistapahtuma eli *kosmogonia* myyttisesti toistuu. Esimerkiksi uudelle alueelle asumaan asettuminen tai uuden viljelysmaan raivaaminen ovatkin hänen mukaansa toimineet pyhittävinä akteina. Eliaden mukaan siellä, missä pyhä ilmenee tilassa, maailmasta tulee olemassaoleva eli siellä ilmenee se mikä on ”todellista”. Eliade esittää, että uskonnollinen ihminen käsittää maailman kosmokseksi vain siinä määrin kuin se ilmenee pyhänä maailmana. Uskonnollinen ihminen voi siten elää vain pyhitetyssä, ”todellisesti olemassaolevassa” maailmassa. Kaoottinen ja epämääräinen profaani maailma ”uhkaa hänen omaa olemassaoloaan”. Uskonnollinen ihminen kaipaa ”olemassaoloa” eli osallisuutta todellisuudesta, mikä toteutuu yhteydessä pyhään.<sup>210</sup> Survon mukaan sakraalinen musiikki ei voi olla epäaitoa.<sup>211</sup> Sen täytyy olla siis ”totta”. Olenkin kuvannut sakraalista musiikkia myös sanalla *totinen*.

### ***Pyhän kahtalaisuus***

Durkheim esittää Robertson Smithiin viitaten, että samat asiat, joita pidetään epäpuhtaina ja epäpyhinä, ovat toisissa tilanteissa ja yhteyksissä pyhiä. Pyhät uskonnolliset voimat voivat siten muuttaessaan paikkaansa ennemminkin tahrata kuin pyhittää. Hän käsittelee pyhän kahtalaisuutta esittäen, että puhdas ja

---

<sup>209</sup> Otto 1990, 9–10, 12–19, 22–25, 27–29, 31.

<sup>210</sup> Eliade 2003, 35, 51–56, 64–67, 85–86, 117.

<sup>211</sup> Ks. myös luku 3.3.4.

epäpuhdas tai vaihtoehtoisesti *hyväenteinen* ja *pahaenteinen* eivät ole kaksi eri luokkaa, vaan saman luokan kaksi eri muunnelmaa. Esimerkiksi kuolleen ruumiin osista ajan voi kuluessa muodostua pyhäinjäännöksiä. Myös Mary Douglas kirjoittaa: ”...huomaamme kaikkien pyhitettyjen paikkojen ja hetkien kantavan aarteenaan mädännäisyyttä”.<sup>212</sup> Survokin puhui haastatteluissani hiukan yllättäen siitä, että sakraalinen musiikki ei automaattisesti ole ylevää ja hyvää, vaan on olemassa esimerkiksi moraalittomuutta ylistävää sakraalista musiikkia.<sup>213</sup> Hän puhuu myös myönteisestä ja kielteisestä sakraalisuudesta<sup>214</sup>, mikä muistuttaa Durkheimin teoriaa kahtalaisesta pyhästä. Pyhän kahtalaisuus ei ole kaukana myöskään Survon kertomassa vertauksessa arkeologiasta. Siinä hän liittyy tämän ”pahaenteisen pyhän” ajatukseensa kiteytymisestä.<sup>215</sup>

...löydettiin valtava viemärimonttu, jossa oli sellasta fossiloitunutta ihmisten ulostetta. Nyt se on kallisarvoinen löytö, sieltä löytyi, oliko se kahdeksan tonnia paskaa – mutta kun se on kiteytynyttä, niin sille on oma arvonsa; arkeologinen löytö... siitä nähdään mitä he söivät ja niin edelleen – ja sehän ei haise... paljain käsinkin sitä... jopa puraisten, onko tuo nyt sitä kultaa – jopa paskakin kiteytyneenä, näin rumasti vähän kiteyttäen tässäkin, voi olla kallisarvoista tai arvokasta.<sup>216</sup>

Anttonen taas puhuu vastakkaisista *oikean ja vasemman käden metaforista* koskien pyhän käsitettä. Vasemman käden metafora liittyy vasemman käden merkitykseen traditionaalisten kulttuurien rituaaleissa. Vasenta kättä käytetään silloin, kun käsitellään kuolleita ihmisiä, sairauksia, epidemioita, mädäntyviä ja syömäkelvottomia asioita. Kun vasemman käden pyhä liittyy kartettaviin tabuihin, oikean käden pyhä taas edustaa ikään kuin numinoosi-pyhää. Myös pyhän teorial voidaan jakaa toisiaan täydentäviin vasemman ja oikean käden teorioihin. Vasemman käden teorioiden taustalla on ajatus, että pyhä olisi yhteiskunnallisten kategorioiden väliin jäävä ambivalentti käsitteellinen raja. Vasemman käden teorial keskittyvätkin juuri näihin kategorioita erottavien symbolisten rajojen muodostumiseen. Oikean käden teorial puolestaan korostavat pyhän numeenisuutta ja eroa profaanista.<sup>217</sup>

### ***Pyhyys järjestyksenä***

Kategoriat, *skeemat*, tuottavat järjestystä ihmisen ymmärtämään maailmaan. Mary Douglas tarkastelee kategoria-ajattelun kautta kolmannen ja viidennen Mooseksen

<sup>212</sup> Douglas 2003, 107, 260

<sup>213</sup> Ks. luku 3.3.2.2.

<sup>214</sup> Mannermaa 2000, 57.

<sup>215</sup> Durkheim 1980, 361 – 365.

<sup>216</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>217</sup> Anttonen 1996, 76–79, 154–155.



kirjan tekstejä liittäen pyhyiden järjestykseen, sekasorron vastaisuuteen.<sup>218</sup> Pyhä merkitsee Douglasin tulkinnassa paitsi erilleen erotettua, myös järjestystä sekä yksilön ja lajin täydellisyyttä. Anomaliat, kategorioihin sopimattomat ovat sitä vastoin epäpuhtaita, eikä epäpuhtaita eläimiä sovi esimerkiksi syödä. Siten Douglas päätyy esittämään Vanhan Testamentin puhtaussääntöjen olevan merkkejä, jotka alituisen kehottavat Jumalan jakamattomuuden, puhtauden ja täydellisyyden eli pyhyiden mietiskelyyn.<sup>219</sup> Poikkeavuus ja sitä kautta epäjärjestys symboloi Douglasilla vaaraa ja voimaa, kuten kansanuskon pyhä. Poikkeavuudet eivät kuitenkaan liity suoraan itse pyhään kuten kansanuskossa, vaan niitä välttämällä erottaudutaan puhtaiksi, pyhiksi.<sup>220</sup> Survo puolestaan puhuu kiteytymisestä ja sitä kautta fossiloitumisesta liittäen sen ihmisen luustoon tavalla, joka tuo mieleen Douglasin pyhää järjestystä luovat skeemat. Sakraalinen, kiteytynyt luusto antaa järjestyksen elämään:

... mikä tahansa elämän alue taikka sen osio – voi varmaan tarkemmin sen sanoittaa – mikä alkaa muun elämän alueen kustannuksellakin kiteytyä ja tiivistyä, jopa fossiloitua – vaikka sitä ei välttämättä tunnusteta, että se fossiloituu. Fossiilius, siinä on se hyvä puoli, että oikeastaan luut ovat jo puoliksi fossiileja. Elävä kudoshan ei ole vielä fossiilia, se on elävää kudosta... sekin voi fossiloitua, jos se tietyissä oloissa on, miten se olikaan, niin siinä huuhtoutuu se orgaaninen puoli ja tilalle tulee tällasia mineraaleja. Ne vain täyttää sen ihan samalla tavalla, kuin se elävä kudos on ollut, ne mineraalit, vai mitkä ne ainekset on – ne täyttää sen, ja siitä tulee fossiilli. Se vähitellen vaihtaa sen orgaanisen sellaseksi... luuhan sinänsä on jo eräessä mielessä jo aika pitkälle fossiilia... mutta sitä tarvitaan, koska ilman tällasta kovaa fossiilista osiota ei ole tervettä elimistöä. Mie olen usein käyttänyt sitä, että Jumalan käskyt ovat kuin luusto, Hänen armonsä evankeliumi on kuin elävä kudos. Jos luustoa ei ole, niin se on vain kasa biomassaa, joka ei pysty liikkumaan, eikä sillä ole tulevaisuutta. Mutta jos toisaalta mennään yksipuolisesti vain käskyjä ja säädöksiä korostamaan, niin se on vain luitten kolinaa, dogmaattista luitten kolinaa.<sup>221</sup>

Voisiko sakraalisuomalaisuus edustaa sellaista lajin täydellisyyttä, että se täyttäisi Douglasin teorian kuvaamat pyhältä edellytetyt vaatimukset? Douglas esittää toisaalta, että epäpuhtaat asiat usein sakralisoidaan ja että epäpuhtaus on symboli *muodottomuuden luovalle tilalle*.<sup>222</sup> Olisiko tässä Douglasin kuvaamassa muodottomuudessa jotain samaa kuin Kristevan semioottisessa? Entä Ralf Gothónin ”ekstaattinen luova tila”, joka hänen mukaansa on kontrollin vastapuoli? Kontrollin voi helposti samastaa järjestystä luoviin skeemoihin, Arvo Survon kielellä ”luustoon”. Vaikuttaa ilmeiseltä, että sakraalisuuden yhteydessä olemme kaiken aikaa tekemisissä *dualismin* kanssa.

<sup>218</sup> Vrt. Eliaden teoria pyhästä.

<sup>219</sup> Tässä Douglas liittyy pyhän seemiläiseen vaikutushistoriaan.

<sup>220</sup> Douglas 2003, 87–89, 102–103, 106–109, 111.

<sup>221</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>222</sup> Douglas 2003, 156, 236, 247–250.

### 3.4.2. Pyhäkoodi

Suomalaisen kansallisromantiikan kuvallisella tulkilla Akseli Gallén-Kallelalla oli tapana luokitella itselleen erityisen tärkeitä asioita voimakkaiden intuitioidensa ja kokemustensa perusteella. Gallén-Kallela puhui esimerkiksi useissa yhteyksissä taiteilijan työstä ”pyhänä työnä”. Taide oli Gallén-Kallelan ajattelussa pyhää, kun se kuvasi aitoja asioita. Tuija Wahlroos on kehittänyt Gallén-Kallelan ajattelun tulkitsemiseksi ns. *pyhäkoodin*. Tämä pyhäkoodi muodostuu vastapareista, kuten sivistynyt/villi, tuttu/tuntematon, kaupunki/erämaa sekä tulevaisuus/menneisyys. Jälkimmäiset puolet pareista eli villi, tuntematon, erämaa ja menneisyys edustavat idealisoituja haavekuvia, jotka liittyvät aitouden ja sitä kautta luonnon kokemiseen.<sup>223</sup>

Gallén-Kallelan kansallisromanttinen pyhä muistuttaa selvästi Survon ajatuksia musiikin sakraalisuudesta ja sakraalisuomalaisuudesta. Survon käsitteistöön sekä pyhän eri teorioihin syventyessä pyhäkoodi avautui myös minulle. Se antoi lopulta myös keskeisen tulkinta-avaimen musiikin sakraalisuuden ymmärtämiseen. Mitä enemmän aineistoa kerätään, sitä laajemmaksi tulkinta-avaimeksi Wahlroosin esittelemää dualismiin perustuvaa pyhäkoodia voidaan kehittää. Olenkin laajentanut sitä hermeneuttisen reflektion kautta kaiken edellä kirjoitetun pohjalta.

Kaikille profaanin tai pyhän luonnehdinnoille en kuitenkaan ole löytänyt luontevia vastinpareja. Luonnehdintoja on mahdollista myös ryhmitellä pyhän tai profaanin alueen sisällä. Järjestäytyneisyys kuuluu luontevasti samaan ryhmään kansallisen identiteetin kanssa samoin kuin niiden vastinparit kaoottisuus ja kansojen sekoittuminen. Suurimmiksi ryhmiksi muodostuvat pyhän 1. *villiyttä ja toiseutta* sekä 2. *puhuttelevuutta ja viehättävyyttä* korostavat ryhmät. Ryhmä 1. voi katsoa vastaavan Otton pyhän tremendum-elementtiä ja ryhmä 2. fascinans-elementtiä. Seuraavaan luetteloon olen sijoittanut ryhmät kokojärjestyksessä suurimmasta pienimpään. Osassa ryhmistä on kuitenkin vain yksi vastinpari tai pelkästään pyhää luonnehtiva sana. Nämä pienimmät ryhmät ovat luettelossa satunnaisessa järjestyksessä.

---

<sup>223</sup> Wahlroos 2002, 21–22.



3)	järjestäytyneisyys kansallinen identiteetti kiteytyneisyys kosmos kontrolli puhtaus tarttuvuus	kaoottisuus kansojen sekoittuminen, internationalismi muodottomuus kaaos ekstaasi
4)	täydellisyys puhtaus jakamattomuus objektiivisuus rajattomuus	epätäydellisyys epäpuhtaus   rajallisuus
5)	rehellisyys, moraalisuus aitous, "todellisuus" alkuperäisyys	epärehellisyys epäaitous, "falskius"
6)	todeksi eläminen latautuneisuus	valheellisuus, tyhjiys mitäänsanomattomuus, tylsyys
7)	hyvyys rakkaus	pahuus viha
8)	olemassaolo	olemattomuus
9)	juhlavuus	arkisuus
10)	voima	heikkous
11)	menneisyys	tulevaisuus

Toisen ryhmän profaanin luonnehdinnat neutraaliksi ja homogeeniseksi voisivat periaatteessa kuulua myös kolmanteen ryhmään kansojen sekoittumisen ja internationalismin yhteyteen, mutta koska niiden yhteinen merkitys on erilainen

kolmannen ryhmän profaanin puolen kanssa, olen sijoittanut ne toiseen ryhmään. Douglasin hahmottelemasta näkökulmasta kolmas ja neljäs ryhmä kuuluvat yhteen, koska täydellisyys, puhtaus ja jakamattomuus kuuluvat Jumalan pyhiin ominaisuuksiin, joista skeemojen avulla ylläpidetty järjestys muistuttaa. Myös viides ja kuudes ryhmä kuuluvat yhteen ikään kuin tosi/valhe -akselilla. Pyhäkoodi avaa tulkintamaailman, johon en tässä yhteydessä kuitenkaan pureudu tämän enempää, vaan käytän sitä välivaiheena musiikin sakraalisuuden ymmärtämiseen.

Olen sijoittanut pyhäkoodiin myös Ralf Gothónin ekstaasi/kontrolli- ja Julia Kristevan semioottinen/symbolinen -dualismin. Tämän olen tehnyt siitä syystä, että käsitteinä ne ovat hyvin lähellä ensimmäisen ryhmän pyhä/profaani -jaottelua. Huomionarvoista on, että sekä ekstaasi että kontrolli voidaan nähdä jaottelun molemmilla puolilla. Ensimmäisessä ryhmässä ekstaasi edustaa mysterium tremendum -pyhää, kun taas kolmannessa ryhmässä se nähdään järjestyksen vastaisena ja siksi profaanina. Durkheimin teoria kahtalaisesta pyhästä sopiikin nähdäkseni myös tähän yhteyteen, vaikka kyse ei olekaan puhdas/epäpuhdas -jaottelusta.

### **3.5. Horisontit sulautuvat**

#### **3.5.1. Tämänhetkistytminen**

Arvo Survo kuvasi haastattelussani kohtaamistaan romanimies Kostjan perheen kanssa ja puhuttelevan musiikin kautta syntynyttä hyväksyntää<sup>224</sup> seuraavasti:

... nyt on edesmennyt, hänen nimensä oli Konstantin, "Kostja" arkielämässä, oli siinä vaiheessa noin 55-vuotias ja minä olin – siitä on yli 25 vuotta – minä olin jotakin kolmekymppinen... tutustuin siihen romaniin... siinäkin oli se, että, vaikka hän itse sanoi, että siehän puhut mustalaiskieltä kuin vettä valat... silti siinä, kun mie tulín ensimmäisen kerran, niin ei syntynyt sellasta kontaktia... teetä tarjoilivat – hyvin vieraanvaraisia – kun istuttiin... sit mie sanoin, mie oivalsin, mikä voisi meitä lähentää, mie sitte sanoin... se miun kitara taisi olla mukana ja sanoin: "Saanko ottaa yhen laulun...?" "Joo, totta kai..." Hän itse oli ihan valtavan hyvä kitaristi, tosin seitsenkielistä soitti... Sitten mie lauloín yhen laulun, sellasen romanilaulun – minun sanoitukseni, mutta romanisäveliä, ja sanoitukset ilmeisesti osuivat kohdallensa, uusi sellanen niinku hengellisempi sanoitus – se oli niinku "toisill" vessill" pesty, niinku Inkerissä sanotaan, toisilla vesillä pesty – ja mie olin heti paras ystävä, josta he sitten kerranki sanoi, että "Kuule – mie vaikka silmät täst ottast, mie repisin" kun romani, vanha mies sanoo, niin se oli paljon sanottu. Niin hänen kertomiaan tarinoita... painava mankka, 9 kiloa tai 10 kiloa painava mankka tuodaan mustalaiskotiin, niin, valkolaiselle, syntyjään valkolaiselle hän kertoo mustalaislegendoja – ei se ole aivan tavallista. Ne on muuten julkaistu, pari niistä ainakin jossain tieteellisessä julkaisussa... ja mulla on jossain nauhallakin edelleen.<sup>225</sup>

<sup>224</sup> Gadamerin mukaan ymmärtäminen alkaa siitä, kun jokin puhuttelee. Hän toteaa jopa seuraavasti: "ainoastaan sellaista, joka on hyväksytty omassa toiseudessaan, voidaan ymmärtää". (Gadamer 2004, 38–39; ks. myös luku 2.3.2.)

<sup>225</sup> Haastattelu. Arvo Survo 28.6.2011.

Survon ja Kostjan henkilökohtaiset tulkintahorisontit kohtasivat ja sulautuivat musiikin kautta tai paremminkin *musiikissa*. Henkisenä tilana tai yhteisenä maaperänä, ”paikkana”, jossa nämä kaksi eri ikäistä erilaisten kulttuurien kasvattia saattoivat kohdata, toimi laulu. Yhteiseksi koettu musiikki avasi tien syvempään ystävyyteen. Tämä tapahtui, kun Survon laulu puhutteli Kostjaa ja toimi tässä tapahtumassa välittäjänä heidän välillään. Musiikin puhuttelemaksi tulemisen, Survon sanoin sakraalisuuden kokemisen, voi tällä tavoin tulkita paitsi intuitiiviseksi ja mystiseksi myös hermeneuttiseksi tapahtumaksi.

Survo puhui haastattelussani siitä, että sakraalisuus on jotain, joka herättää kaihon ja kaipuun parempaan. Gadamer puolestaan kirjoittaa kristillisen evankeliumin julistuksesta, joka herättää ihmisessä ”lunastuksen toteutumista odottavan uskon”. Toistuva julistus vahvistaa tätä uskoa. Julistetut sanat toimivat siten välittäjänä uskonnollisen rituaalin tapaan. Sana on näin ollen kierkegaadilaisittain välittäjä menneisyyden ja nykyisyyden välillä.<sup>226</sup> Dialektisen teologian käsitteellä *tämänhetkisyys*<sup>227</sup> tarkoitetaan elämyksellisen kokemuksen useiden objektien olemista tietoisuudessa yhtä aikaa. Toisaalta tämänhetkisyyden katsotaan ilmenevän, kun esimerkiksi jokin tietty asia saavuttaa esittäytyessään tai esiintyessään täyden läsnäolonsa ”tässä hetkessä”, vaikka sen alkuperä olisi kuinka kaukainen. Kristinuskon alueella kyse on esimerkiksi Kristuksen historiassa tapahtuneen sovitustyön tämänhetkistymisestä uskovalle. Tällöin Kristuksen läsnäolo uskossa on uskovalle todellista osallisuutta pelastustapahtumaan. Gadamer esittää, että taiteen kokemisessa tapahtuu samoin. Musiikin kohdalla sakraalisuus on nähdäkseni tällöin pyhän ilmenemistä tässä hetkessä täydessä läsnäolossaan eli sen tämänhetkistymistä. Pyhän ilmeneminen tällä tavoin antaa kuulijalle ja musisoijalle osallisuuden siihen erottaen heidätkin arkipäiväisestä. Mediaation eli välityksen täytyy tällöin tapahtua täydellisesti. Survoa mukaillen mystisen ”spiraalin jokaisen tason täytyy elää silloin musiikkia todeksi”. Näin gadamerilaisittain esteettisen olemiseen on tarttunut ”jälki Kristuksen toisesta tulemisesta”, jota uskova siis odottaa ja johon tämänhetkisyys myös viittaa.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Ks. luku 2.3.2.

<sup>227</sup> Engl. contemporaneity, suomennos kirjoittajan. Ismo Nikander on suomentanut saman käsitteen sanalla ’samanaikaisuus’ (ks. esim. Gadamer 2004, 26–27), mutta mielestäni ’tämänhetkisyys’ kuvaa paremmin kyseistä asiaa.

<sup>228</sup> Gadamer 1999, 127–128.

Kun tullaan musiikin puhuttelemiksi, ollaan väistämättä suhteessa sen kanssa. Musiikki toimii tällöin subjektina, joka puhuttelee kuulijaansa. Ihmisen eksistenssi on silloin ”kokonaan toista” kuin tavanomaisessa profaanissa tilassaan. Hän on erossa arkisesta olemisesta ja uppoutunut musiikin ”pyhään piiriin”, kuten Gadamer kuvaa musisoimista. Kun aiemmin tässä tutkielmassa sakraalinen musiikki määriteltiin ”musiikiksi, joka tunnistetaan ja erotetaan arkipäiväisestä musiikista”<sup>229</sup>, niin edellä kirjoitetun valossa musiikin sakraalisuus voidaan katsoa **erotetuksi tulemisen kokemukseksi, jonka kuuliija objektivoi<sup>230</sup> musiikin ominaisuudeksi.**

### 3.5.2. Sana tulee lihaksi

Perimmäinen todellisuus voidaan nähdäkseni Otton klassista pyhäteoriaa soveltamalla katsoa mystisen kokemuksen ”kokonaan toiseksi”, pyhäksi osapuoleksi. Otton teorian transsendenttisen pyhän voi siten tulkita ilmenevän mystisessä numeenisen kokemuksessa. Eliade liittää pyhän ilmentymän eli hierofanian materiaaliseen maailmaan, mutta mielestäni pyhän ilmenemisen mystisessä kokemuksessa voisi myös tulkita eräänlaiseksi hierofaniaksi. Mystikoille se antaa Eliaden teorian mukaisen kiintopisteen, sillä siinä ilmenee se mikä on heille merkityksellistä. Näin tapahtuu esimerkiksi Arvo Survolle hänen kuullessaan sakraalista musiikkia.

Sen tunnistamista mitä kuvataiteen teos esittää Gadamer kutsuu ”lukemiseksi”.<sup>231</sup> Teoksen näkemisen sekä sen aiheen ja sisällön tunnistamisen kautta teos ikään kuin tulee esiin. Hän esittää saman tapahtuvan myös kirjallisuuden yhteydessä; ymmärtäessämme tekstin siitä tulee meille taidetta. Jopa absoluuttista musiikkia<sup>232</sup> täytyy kuuliijan hänen mukaansa ymmärtää, jotta siitä tulee meille taidetta. Hän muistuttaa, että vaikka absoluuttisella musiikilla ei ole mitään objektiivista merkitystä, se sisältää liittymisen suhteeseen sellaisen kanssa, joka on merkityksellistä. Tälle suhteelle leimallista on Gadamerin mukaan juuri määrittelemättömyys. Nähdäkseni musiikin sakraalisuus on Gadameria mukaillen *liittymistä suhteeseen sellaisen kanssa, joka on merkityksellistä*. Tämä

---

<sup>229</sup> Ks. luku 3.3.4.

<sup>230</sup> Vrt. Dahlhaus 1980, 29.

<sup>231</sup> Gadamer 2004, 79.

<sup>232</sup> Absoluuttinen musiikki on sisällöltään abstraktia musiikkia, jolla ei ole mitään erityistä tiedollista merkitystä. Esimerkiksi sinfoniat, joilla ei ole nimeä tai teemaa ovat absoluuttista musiikkia. Sitä vastoin esimerkiksi laulut, joissa on sanoitus, ovat *ohjelmamusiikkia* sanoituksensa vuoksi.

merkityksellinen voi sisältyä esimerkiksi laulujen teksteihin, mutta se manifestoituu vasta elävän toteutuksen myötä.

Ralf Gothóni on kirjoittanut ekstaattisen luovan tilan löytämisestä ja ylläpitämisestä musisoinnissa seuraavasti:

Musikaalisen ekstaasin hallitsemiseen tarvitsemme täysin erilaisen tekniikan kuin pelkästään kiinni tarttumisen. Tuo tekniikka alkaa **aineettoman tunnistamisesta** ja jatkuu sen **esiinkutsumisen opiskelulla**. Lopulta saavutamme kyvyn ylläpitää luovaa tilaa ja havaitsemme, miten se välittömästi vaikuttaa kontrolloidussa maailmassamme, sitä myöskin muuttaen.<sup>233</sup>

Yksipuolisesta ekstaattisuudesta tai kontrollointiin keskittymisestä hän puhuu kriittisesti, hyvin samaan tapaan kuin Arvo Survo. Myös analyyttinen erittelyminen, kokonaisuuden jakaminen osiinsa luonnontieteen tai teoreettisen musiikkianalyysin tavoin saa molemmilta tuomion. Luova tila tapahtuu sitä vastoin irrationalismin ja rationalismin, ekstaasin ja kontrollin mystisessä yhtymisessä yhdeksi kokonaisuudeksi. Gothóni kirjoittaa:

Luovuuden mestarit ovat olleet ja ovat tämän saman todistuskappaleita. Heissä **dualismi on päättynyt, ja se Yksi ilmenee** heidän kauttaan heidän itsensä haluamalla tavalla. Tuo tuntematon kokonaisuus ilmenee tavalla, jossa **ihminen tuntee olevansa pelkkä välittäjä...**<sup>234</sup>

Mystinen välittäjänä olemisen kokemus onkin yleinen muusikoiden keskuudessa. Gothóni kertoo myös Mozartista, jonka sanotaan viettäneen elämänsä onnellisimpia hetkiä tajutessaan välähdyksenomaisesti kokonaisen sinfonian. Tämän kokemuksen jälkeen teoksen säveltäminen oli Mozartille ikään kuin muistiin kirjoittamista. Vastaavista kokemuksista on puhunut myös Johannes Brahms ja esimerkiksi nykysäveltäjä Alfred Schnittke. Arvo Survokin on kertonut välittäjänä olemisen tunteesta.<sup>235</sup>

Musiikin sakraalisuuden dualistisen luonteen yksi mahdollinen ilmaisutapa on puhua ihmisen sisäisestä ja ulkoisesta sanasta. Kristeva kuvaa semioottisella moodilla nähdäkseen juuri sisäisen sanan aluetta. Ihmisen sisäisen kielen sana, jota Gadamer vertaa jumalalliseen sanaan, ei hänen mukaansa tule ääneen lausuttuna ilmaistuksi ”todellisessa olomuodossaan”. Tästä huolimatta ulkoinen sana on gadamerilaisittain katsottuna ”samaa olemusta kuin sisäinen sana” analogisesti kristillisen opin mukaiseen Kristuksen eli Jumalan Sanan suhteeseen Isään.<sup>236</sup> Tällä Gadamerin näkemyksellä on juuret kirkkoisä Augustinuksen kirjoituksissa

<sup>233</sup> Gothóni 1998, 256. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>234</sup> Gothóni 1998, 268. Lihavoinnit kirjoittajan.

<sup>235</sup> Gothóni 1998, 258, 263–264, 268; Mannermaa 2000, 61, 67, 75.

<sup>236</sup> Gadamer 1999, 420–422.



sekä erityisesti Johanneksen evankeliumin ensimmäisessä luvussa, jossa kerrotaan, että ”Sana tuli lihaksi”<sup>237</sup>.

Sana siis tuli lihaksi, pyhä pukeutui profaaniin – kaksi vastakkaista olemassaolon muotoa tulivat Yhdeksi. Edelleen analogisesti kristilliselle opille: Sakraalisessa musiikissa manifestoituva pyhän voidaan näin ollen katsoa kuvastavan ”aidosti pyhää”, joka edustaa toista täysin erilaista olemassaoloa kuin profaani musiikki itsessään. Koska kyseessä on pyhän ja profaanin ykseys, niitä ei pysty erottamaan toisistaan, vaan samoin kuin Kristus on kristillisestä näkökulmasta ”tosi ihminen ja tosi Jumala”, on sakraalinen musiikki hierofaniana ”tosi musiikkia ja todellisesti pyhää”. Tässä yhteydessä tämä todellisesti pyhä ei kuitenkaan tarkoita kristillistä tai mitään muutakaan uskonnon sisäistä pyhää, vaan musisoijan ainutkertaista henkilökohtaista pyhää sisintä, ”ihmisen perimmäistä”, joka ilmaisee musiikissa itsensä<sup>238</sup> ja manifestoituu siten korvilla kuultavaksi hierofaniaksi. Musiikin sakraalisuutta voisi täten kuvata myös ulkoisen transsendentin ja sisäisen immanentin maailman yhdistymiseksi.

### 3.5.3. Kielelliset kuvaukset ja niiden tulkinnat

Edellä on käynyt ilmi, että musiikin erityiseen puhuttelevuuteen tai sakraalisuuteen liittyy monien erilaisten termien ja tulkintahorisonttien viidakko, jota olen pyrkinyt hahmottamaan ja selkiyttämään. Olen löytänyt useita sanoja, jotka käsittän – jos ei synonyymeiksi, niin ainakin läheisiksi termeiksi keskenään. Esimerkiksi sakraalisuutta vastaamaan tai kuvaamaan olen löytänyt seuraavia eri tahojen käyttämiä sanoja: *meininki*, *puhuttelevuus*, *”siinä on sitä jotain”*, *karismaattinen*, *”aivan jotain muuta”*, *lataus*, *romanilataus*, *siunattu tila*, *kiteytyneisyys*, *erotettu muusta elämästä*, *vakava*, *”totinen”*, *totuudellinen*, *aito*, *uskonnollisia tunteita sisältävä*, *voimallinen*. Tästä syystä olen laatinut viisi taulukkoa, joihin olen koonnut keskeisiä kuvauksia musiikin sakraalisuudesta eri näkökulmista. Taulukot voivat jatkossa toimia alustavina työkaluina ja tulkinta-avaimina musiikin sakraalisuutta hahmotettaessa, vaikkakin sanojen sijoittaminen niihin onkin osin väkivaltaista ja yksinkertaistavaa.

---

<sup>237</sup> Sana (Logos) edustaa tässä Jumalan Poikaa, Kristusta joka lihaksi tullessaan syntyi maailmaan, vaikkakin esimerkiksi aiemmin mainitsemani Lindberg (2005, 46–49) mieltää logoksen ”puheeksi, jossa järki ilmenee” eli ennemminkin symbolista moodia edustavaksi ulkoiseksi sanaksi.

<sup>238</sup> Vrt. Survon mystinen spiraali.

Ensimmäinen taulukko on kaikkein laajin. Siihen on koottu sakraalisesta musiikista käytettyjä termejä edellä kirjoitetun perusteella. Ylärivillä on tieto siitä, mistä tai keneltä termit ovat peräisin.

**Taulukko 1. Sakraalisesta musiikista käytetyt termit.**<sup>239</sup>

	AS	RO	ME	RaG	PM	Y	ED	EU & WJ	JT	AG- K	H- GG	Aiem- man gra- dun haast.
Sakraalisuus	X											
Puhuttelevuus	X											
(Romani)lataus	X											
Aivan jotain muuta	X	X										
Siunattu (tila)	X											
Kiteytyneisyys	X											
Erotettu muusta elämästä	X		X			X						
Totuudellisuus	X											
Aito	X		X							X		
Kansan yhteisen historian synnyttämä	X						X				X	
Uskonnollisia tunteita sisältävä	X											
Meininki					X							
Se jokin, ”sitä jotain”												
Ilmaisuvoimaisuus					X							
Karismaattisuus												
Vakava, ”totinen”	X											
Ekstaasi		(X)		X	X			(X)	X			
Voima		X	X									X

Sakraalisen musiikin vaikutuksia kuvataan myös monin eri sanoin. Yksin Arvo Survo käyttää tässä yhteydessä yhteensä seitsemää erilaista kuvaavaa sanaa. Olen koonnut seuraavaan taulukkoon keskeisimmät esille nousseet sakraalisen musiikin vaikutuksia kuvaavat sanat.

<sup>239</sup> AS = Arvo Survo  
RO = Rudolf Otto  
ME = Mircea Eliade  
RaG = Ralf Gothóni  
PM = Petteri Mannermaa  
Y = Yhteiskuntatieteellinen tutkimustraditio  
ED = Emile Durkheim  
EU = Evelyn Underhill  
WJ = William James  
JT = Johannes Tinctoris  
AG-K = Akseli Gallén-Kallela  
H-GG = Hans-Georg Gadamer

**Taulukko 2. Sakraalisen musiikin vaikutukset.**

	AS	RaG	WJ	PM	Aiemman gradun päätelmät	Aiemman gradun haast.
Tuottaa kylmät väreet				X		
Saa ”sielun kielet värisemään” / ”stir chords within you”			X			X
Humalluttaa						X
Sytyttää						X
Manifestoi				X		
Vaikuttaa, vetoaa	X				X	
Puhuttelee	X			X		
Järkyttää	X					
Pysäyttää	X					
Lohduttaa	X					
Lumoa	X					X
Tenhoaa	X					

Paitsi sakraalisen musiikin vaikutuksia, myös sakraalisesti musisoivan ihmisen sisäistä elämää luonnehditaan eri termein. Näistä luonnehdinnoista olen reflektion perusteella koonnut seuraavan taulukon.

**Taulukko 3. Sakraalisesti musisoivan ihmisen sisäinen elämä.**

	AS	RaG	PM	Aiemman gradun päätelmät	Kuuluisa romani-muusikko
Laulajalla ”veren maku suussa”					X
”Todeksi eläminen” musisoidessa	X		X		
Syvältä nousevat tunteet	X				
Tietoisuuden tilan muuntuminen				X	
Hengellinen ulottuvuus	X				
Hurmioituminen	X				
Luova tila		X			

Reflektiossa nousi esille voimakkaasti dualistiseen käsitykseen musiikista sekä Augustinuksen ajatukseen sisäisestä ja ulkoisesta sanasta liittyvä musiikin sakraalisuuden tulkintahorisontti. Sakraalisuuden kahtalaisuuden tausta on ihmisen sisäisessä maailmassa ja sen ulkoisessa ilmaisussa, joita eri henkilöt ovat luonnehtineet monin eri tavoin. Seuraavaan taulukkoon olen koonnut sakraalisen

dualismin yhteydessä käytettyjä tai siihen filosofisesti sopivia termejä sekä niiden käyttäjiä.

**Taulukko 4. Sakraalinen dualismi sanoitettuna eri termein.**

Augustinus	sisäinen sana	ulkoinen sana
Hegel	puhdas Minä/Itse	
Hegel	eläimen itseilmaisu	ihmisen puhe
Kristeva	semioottinen	symbolinen
Ralf Gothóni	ekstaasi	kontrolli
Lindberg	subjektiviteetti sellaisenaan	logos
Schopenhauer	ihmisen tahto	
Kant	olio sinänsä	
Kurth	ihmisen sisäiset voimaliikkeet	
Survo	sielu, joka asuu veressä	järjellinen suodatin
Otto	irrationaalinen, numeeninen	rationaalinen

Arvo Survo kuvaa monisanaisesti, kuinka musiikin sakraalisuudessa on kyse musiikin ”todeksi elämisestä” ja kuinka ihmisen sisimmän olemuksen syvimmän tason täytyy olla musisoinnissa mukana, jotta siitä tulee sakraalista. Kyse on siis ihmisen sisäisen subjektiviteetin ilmentymisestä ulkoisesti musiikin keinoin. Siinä sisäinen subjekti tulee ikään kuin yhdeksi tuottamansa ulkoisen äänimaiseman kanssa saaden aikaan kokemuksen erityisestä hetkestä musiikin parissa. Tämä prosessi tulee esille sekä Survon kertomassa että kirjallisuudessa erilaisin tavoin ja sanoin. Esimerkiksi Lindbergin näkökulmasta kyse on perimmäisestä kollektiivisuudesta, jolloin musisoijan sielu koskettaa kuulijan sielua. Ralf Gothóni puhuu puolestaan luovasta tilasta, jossa dualismi muuttuu ykseydeksi. Olen seuraavaan taulukkoon lisännyt myös kaksi omaa luonnehdintaani musiikin sakraalisuuden tapahtumisesta.

**Taulukko 5. Erilaiset tulkinnat musiikin sakraalisuuden tapahtumisesta.**

Survo	Todeksi eläminen, jolloin ihmisen sisimmän olemuksen syvin taso on mukana musisoinnissa
Lindberg	Sielu koskettaa toista (perimmäinen kollektiivisuus) – vrt. veren maku suussa, jolloin veressä asuva sielu manifestoituu musiikissa
Ralf Gothóni	Luova tila, jossa Yksi ilmenee
PM	Pyhä ja profaani esiintyvät yhdessä (tosi musiikki ja tosi pyhä)
PM	Erotetuksi tulemisen kokemus, jonka kuulija objektivoi musiikkiin

### 3.5.4. Käänteinen fenomenologinen reduktio

Vaikka edellä esittelemieni monien erilaisten tulkintatraditioiden ja näkökulmien lähestymistavat ja käytetyt termit eroavat suuresti toisistaan, katson niiden käsittelevän samaa asiaa. Esimerkiksi pyhän transsendenttinen tulkintatraditio puhuu toki samasta asiasta kuin yhteiskuntatieteellinen traditio, mutta eri tulkintahorisontista. Siinä käytetään myös erilaista terminologiaa – eri tulkintatraditiot puhuvat näin ikään kuin eri kieliä. Molemmissa perinteissä esiintyvä dualistinen pyhä/profaani -jaottelu on noussut tutkielmassani keskeiseksi. On kuitenkin paikallaan tarkastella näkökulmia eli *totuuksia* musiikin sakraalisuudesta vielä erikseen. Tämän tarkastelun toteutan Husserlin fenomenologiaa soveltaen.

Husserl tarkastelee asioiden ilmenemistä kuvaamalla tietoisuutemme reflektiota ulkoisen todellisuuden kanssa. Hän kiinnittää huomion esimerkiksi havaitsemiseen ja siihen liittyvään subjektiviteetin toimintaan. Ihmisen saadessa vaikkapa näköhavainnon tietyistä esineistä eri suunnista ja eri etäisyyksiltä hän silti identifioi havaintonsa yhdeksi ja samaksi esineeksi. Ihminen tottuu varhaislapsuudesta alkaen näkemään maailman havaintojensa kautta ilman subjektiviteetin toiminnan erittelemistä tai maailman epäilemistä. Tätä Husserl kutsuu ”luonnolliseksi asenteeksi”. Tämä luonnollinen asenne hallitsee hänen mukaansa kaikkea muuta tiedettä paitsi fenomenologiaa. Fenomenologian tarkoitus onkin irrottautua luonnollisesta asenteesta *fenomenologisen reduktion*<sup>240</sup> avulla.<sup>241</sup>

Fenomenologisessa reduktiossa Husserl haluaa sulkea pois kaiken transsendentin eli tässä tapauksessa tieteellisen ja kokemusperäisen tiedon. Sitä vastoin hän keskittyy pelkkään immanenttiin eli välittömästi ymmärrettyyn tietoon. Siten Husserl pyrkii ikään kuin kaivamaan esiin ”puhtaan ilmiön” ja sen immanentin olemuksen. Kaikki ennakko-oletukset pyritään reduktion kautta sulkemaan pois ja tekemään ”tiedettä puhtaista ilmiöistä” eli Husserlin termin fenomenologiaa. Seuraavassa suoritan pienimuotoista fenomenologista reduktiota *käänteisessä järjestyksessä*. Tällä tarkoitan sitä, että keskityn Arvo Survon immanentin musiikin sakraalisuuden kokemisen sijaan eri tulkintahorisonttien transsendenttiin tietoon tai ymmärrykseen musiikin sakraalisuudesta.

---

<sup>240</sup> Husserl 1995, 97.

<sup>241</sup> Himanka 1995, 16–17, 20–21; Pulkkinen 2010, 35.

Kaikkein ”metodisin”<sup>242</sup> näkökulma musiikin sakraalisuuteen on *luonnontieteellinen totuus*. Musiikkia olisi helppo tutkia luonnontieteellisistä lähtökohdista. Tämä tarkoittaisi sen tutkimista taajuuksina, rytminä, yläsävelsarjojen<sup>243</sup> aikaansaamina sointiväreinä, harmoniana tai vaikkapa musiikillisina muotoina. Nämä ovat kuitenkin hermeneuttisesta näkökulmasta vain kuori musiikille. Musiikki kyllä ilmenee soivan matematiikan kautta, mutta akustinen ilmiö, ääniaallot, eivät edellä kirjoittamani perusteella itsessään riitä musiikin sisällöksi ja siten sen merkitykseksi. Ilman merkitystä tai oikeammin merkityksiä ei musiikkia olisi olemassakaan. Siten luonnontieteellinen totuus ei tavoita musiikin sakraalisuutta.

*Yhteiskuntatieteellinen totuus* antaa eväitä sakraalisuuden havaitsemiseen ja dokumentointiin. Erityisen mielenkiintoinen lähestymistapa pyhään on Wahlroosin esittelemä pyhäkoodi, joka sopii hyvin myös Arvo Survon ajattelun jäsentämiseen. Kiintoisa havainto on se, että profaanista erottamisen näkökulmasta mystisen kokemuksen voidaan katsoa olevan itsessään pyhä. Mikäli siis se, joka erotetaan profaanista, on automaattisesti pyhä, silloin mystinen kokemuksin on pyhä jo ilman erityistä pyhää sisältöä.

*Mystinen totuus* musiikista liittyy muun muassa eri kansojen mytologioihin: Orfeus soittaa lyyrallaan niin kauniisti, että joet lopettavat virtaamisensa ja vuoret siirtyvät lähemmäksi kuuntelemaan. Väinämöinen on puolestaan suuri runonlaulaja ja laulaa kilpakumppaninsa Joukahaisen suohon. Samanistisissa rituaaleissa rummunlyöntiä tai laulua käytetään metodeina siirryttäessä yliseen, aliseen tai keskiseen maailmaan. Tämä kaikki implikoi sitä, että musiikilla on koettu olevan mystisiä, jopa maagisia voimia vaikuttaa asioihin ja ihmiseen. Musiikin sakraalisuus on tällainen voima, joka tuntuu ja vaikuttaa primitiivisesti, joidenkin mielestä jopa patologisesti.<sup>244</sup> Se on jotakin, jota ei lopulta voi objektivoida pelkästään musiikin ominaisuudeksi, vaan joka kietoo myös kuulijan valtaansa. Esimerkiksi Kurkela liittää voiman kokemisen taiteessa mielen arkaaisiin ja primitiivisiin kerrostumiin.<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Metodisella tarkoitan tässä luonnontieteellisestä kokeellisesta tutkimusperinteestä peräisin olevaa tutkimustapaa. (Ks. luku 2.3.2. Ks myös Gothóni 2011, 183.)

<sup>243</sup> Yläsävelsarja merkitsee perustaajuuden yläpuolella soivia ylä-ääneksiä. Esimerkiksi mikäli soitamme pianolla sävelen C, sen yläpuolella soivat mukana myös sävelet c, g, c<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, b<sup>1</sup> jne. ylä-äänesten välisten intervallien kaiken aikaa pienentyen.

<sup>244</sup> Ks. esimerkiksi Dahlhaus 1980, 29, 33–35. Dahlhaus pohtii myös ilmaisu/konventio -dualismia, joka on lähellä Ralf Gothónin ekstaasi/kontrolli -ajattelua.

<sup>245</sup> Kurkela 1993, 435.

*Muusikon totuus* on jokaisella muusikolla omanlaisensa. Se muistuttaa hermeneuttista totuutta sikäli, että se ”tapahtuu” samaan tapaan kuin peli tai leikki, mutta sisältää liukuman *semioottiseen totuuteen*, jossa sakraalinen musiikki erottuu ympäristöstään. Semioottinenhan merkitsee ”erottuvaa, mutta epätäsmällisesti hahmotettavaa”. Muusikon totuudessa ekstaasi ja kontrolli taistelevat ja lopulta yhdistyvät – semioottinen sulautuu symboliseen ja musiikin sakraalinen kvaliteetti, mystinen ”Yksi” manifestoituu musiikissa. Tämän pystyy myös intuitiivisesti tunnistamaan, jolloin on kyse *eksistentiaalisesta totuudesta*.

*Filosofinen totuus* antaa välineitä musiikin sakraalisuuden hahmottamiseen. Musiikin määrittelemisen siksi, joka mielletään ja tunnistetaan musiikiksi kunkin kulttuurin sisällä, tarjoaa tässä tutkielmassa mallin sakraalisen musiikin määrittelemiseen sellaiseksi musiikiksi, joka tunnistetaan ja erotetaan arkipäiväisestä. Kysymykset musiikin olemisesta implikoivat myös musiikin sakraalisuuden liittämistä elävään musisointitilanteeseen. Filosofia periaatteessa tunnistaa musiikin ”vapaana roihuavan ekstaasin”, mutta esimerkiksi Lindbergin mukaan pelkää tarttua siihen.<sup>246</sup> Hegelin ajattelu tarjoaa kuitenkin välineitä musiikin semioottisen hahmottamiseen subjektiviteetin olemassaolon ilmauksena.<sup>247</sup>

Toisaalta kaikki edellä kuvatut totuudet sekä lukuisat muut tulkintahorisontit sisältyvät hermeneuttiseen näkökulmaan, joka on gadamerilaisittain loputtomassa keskustelussa kohti totuutta. Kun horisontit yhdistyvät, olemme lähellä hermeneuttista totuutta, joka perustuu yhteisymmärrykseen tarkastellusta asiasta. Musiikkiin uppouduttaessa *musiikin totuus* näyttäytyy siihen uppoutujille ja *hermeneuttinen totuus* tapahtuu. Se ei lopulta ole subjektiivinen eikä objektiivinen totuus, koska musiikkiin uppouduttaessa henkilöiden oma subjektiviteetti katoaa ja musiikista tulee subjekti. Jäljelle jää yhteinen hermeneuttinen ymmärrys musiikista. Paitsi musisoijien myös kuuntelijoiden on myös mahdollista yhtyä musiikin totuuteen ja saavuttaa siitä yhteisymmärrys.<sup>248</sup>

Edellä kirjoitetun perusteella musiikin sakraalisuus muistuttaa hermeneuttista totuutta sen tapahtumislouheen puolesta. Musiikin sakraalisuuden voikin katsoa olevan *kvaliteetti, joka tapahtuu* hermeneuttisen totuuden tavoin.

---

<sup>246</sup> Lindberg 2005, 57.

<sup>247</sup> Ks. luku 3.3.5.

<sup>248</sup> Gothóni 2011, 165, 182–185.

## 4. Tutkimustuloksista

Tämän tutkielman tarkoitus on ollut ymmärtää ja tulkita eli tehdä ymmärrettäväksi Arvo Survon erikoiselta kuulostava puhe sakraalisesta eli pyhästä puhuttelevan musiikin yhteydessä. Dialogissa eri tulkintatraditioiden ja -horisonttien kanssa olen nähdäkseni oivaltanut, miten ja miksi pyhä liittyy puhuttelevaan musiikkiin. Samalla olen hahmotellut teoreettisella tasolla, kuinka musiikin sakraalisuus tapahtuu. Olen tutkielmassani pyrkinyt jäsentämään ja sitä kautta myös kuvaamaan ymmärtämäni. Samalla olen huomannut, kuinka musiikin sakraalisuuden teoriaa aiemmin tarkemmin tuntematta olen musisoidessani intuitiivisesti toiminut sen mukaisesti.

Olen edellä esittänyt, että musiikin sakraalisuuden voi tulkita kahden vastakkaisen olemassaolon muodon – pyhän ja profaanin – esiintymiseksi yhdessä. Pyhää edustaa tällöin vapaa luova ekstaattisuus ja ihmisen semioottinen sisäinen sana, joka ilmenee immanenentien välittömän kokemuksen alueella. Profaania edustaa puolestaan ulkoinen äänen lausuttu sana, tai tässä tapauksessa paremminkin musiikki, erityisesti musiikillinen kontrolli. Pyhän ja profaanin ykseys tarkoittaa siten tässä ihmisen sisäisen ja ulkoisen maailman ykseyttä, jota Arvo Survo on kuvannut todeksi elämisenä ja ihmisen sisäisen mystisen spiraalin kaikkien tasojen mukana olemisena ulkoisessa musisoinnissa. Näin tulkiten musiikin sakraalisuus on sisäisen ihmisen liittymistä aitoon suhteeseen ulkomaailman, tässä tapauksessa musiikin kanssa. Samalla pyhän ja profaanin ykseys on gadamerilaisittain kuva kristinuskon Pyhän Jumalan Pojan, Kristuksen inkarnaatiosta profaaniin maailmaan.

Edellä kuvattu pyhän ja profaanin ykseys on näin ollen *rajan ylittävää* eli tässä mielessä transsendenttia. Pyhän ja profaanin ykseys tekee profaanista pyhän ja pyhästä profaanin. Sakraalinen musiikki säilyy musiikkina, mutta siinä on silti ”sitä jotakin”, joka erottaa sen tavanomaisesta. Sakraalisen musiikin kautta musisoijan henkilökohtainen sisäinen sana paljastuu kuulijoille ja kanssamusisioijille. Vastaavasti kuin väitelauseen totuus myös musiikin totuus ilmenee, kun musiikki puhuttelee. Pyhä tämänhetkistyy puhuttelevassa musiikissa. Sen kautta sekä musisioijat että musiikin kuulijat uppoavat musiikin pyhään piiriin, joka tekee kuulijat osallisiksi musisoijan pyhästä, erotetusta sisäisestä maailmasta, hänen perimmäisestään ja erottaa siten heidätkin profaanista.



Tämän tutkielman tulokset sisältyvät yhtäältä luvussa 3 kuvattuun reflektioon, jossa niitä on kuvattu lukuisin eri tavoin eri tulkintahorisontteja ja termejä käyttäen. Keskeisimmät ilmaukset musiikin sakraalisuudesta on kerätty luvun 3.5.4. käänteiseen fenomenologiseen reduktioon. Tavoite tutkielmassani oli siis tehdä ymmärrettäväksi Arvo Survon sanoittama kokemus musiikin sakraalisuudesta. Vastauksena tälle tavoitteelle olen hahmotellut seuraavassa lyhyesti ilmaistua määritelmää musiikin sakraalisuudelle. Lyhyen kaikenkattavan määritelmän luominen musiikin sakraalisuudelle ei tee mielestäni käsitteelle oikeutta. Tästä huolimatta yritän seuraavassa kappaleessa antaa yhden tiivistetyn vastausvaihtoehdon kysymykseen, mitä on musiikin sakraalisuus:

Musiikin sakraalisuudessa on kyse hierofaniasta eli pyhän aktuaalisesta immanentista ilmenemisestä musiikissa

- 1) erottautumalla mystisesti tavanomaisesta silloin, kun
  - 2) musisoijan sisäinen ekstaasi tulee kontrollin kanssa ”Yhdeksi”,
  - 3) musisoijan tuntiessa ”olevansa pelkkä välittäjä”. Silloin
  - 4) musisoija elää musiikin todeksi
  - 5) hänen mystisen ”sisäisen spiraalinsa” kaikkien tasojen yhtyessä musisointiin.
- Musiikin sakraalisuus on myös hermeneutiikan ytimessä; se on esimerkkitapaus, kuin
- 6) ennakkokuva hermeneuttisesta totuudesta, jossa musiikin puhuteltavaksi joutunut subjekti huomaa tulleen
  - 7) erotetuksi arkitodellisuudesta ja
  - 8) tulleen musiikin pyhän piirin valtaamaksi. Lisäksi
  - 9) semioottinen, pyhä sisäinen sana ilmenee profaanissa musiikissa samoin kuin Jumalan sisäinen Sana, Logos tuli ihmiseksi. Sakraalisessa musisoinnissa tapahtuu siis olemuksellisesti jotain samaa kuin Johanneksen evankeliumin klassisessa kuvauksessa jumalallisesta inkarnaatiosta, jossa ”Sana tuli lihaksi, ja asui meidän keskellämme”.

On selvää, että tällainen tiivistetty määrittely edellyttää käsitteiden avaamista ja pidempää selvitystä. Toisaalta musiikin sakraalisuus avautuu kunnolla vasta kuultaessa sakraalista musiikkia ja tunnistettaessa sen erityiseksi. Tällöin kuvailevat sanat käyvät riittämättömiksi ja turhiksi ja on pakko käyttää pelkkää ”nimilappua”: kyse on ”hyvästä meiningistä” tai ”sakraalisesta musiikista”.

## 5. Pohdintaa

Varhaiset jazzmuusikot sanoivat, ettei ole niin tärkeää, mitä soittaa, vaan *miten* soittaa. Samoin banaalikin laulu karismaattisen laulajan laulamana voi tuottaa kokemuksen erityisestä hetkestä musiikin parissa. “Hyvä meininki” tai “se jokin” liittyvät siten vahvasti sen esittäjään, jolla on erityislaatuinen *karisma*<sup>249</sup> puhutella kuulijoitaan. Karisma ei liity muusikon koulutukseen tai erityiseen taidokkuuteen. On olemassa lukuisia musiikillisia virtuooseja, joiden musisointi ei puhuttele. Toisaalta rosoinen, karu musiikkiesitys saattaa puhutella voimakkaasti. Hyvä esimerkki erityisen puhuttelevaksi mielletystä muusikosta ilman suurta taituruutta on vaikkapa jazzlaulajatar Billie Holiday. Kun esimerkiksi hänen aikalaisensa Ella Fitzgerald saattoi briljeerata scat-laulutaidollaan<sup>250</sup> tai suurella äänialallaan, Holiday puhutteli kuulijoita vaatimattomaksi sanotulla äänellään. Näin tapahtui jopa hänen äänensä ollessa kaikkein karuimmillaan hieman ennen hänen varhaista kuolemaansa.

Usein toistettu näkemys ”kieli on ajattelun väline” on mielestäni aina ollut yksipuolinen väite. Eri ihmisethän ajattelevat hyvin eri tavoin. Oma ajatteluani kuvaisin ennemminkin mielikuviksi kuin puhutuksi kieleksi. Erään kuvataiteellisesti suuntautuneen ystäväni ajattelu ei myöskään vaikuta alkuunkaan kielelliseltä. Mutta on toki ihmisiä, jotka ovat tässä mielessä niin kielellisiä, että heille puhuttu kieli on todellakin ajattelun väline. Mutta jos käsittelemme kieltä augustinolaisittain sisäisen ja ulkoisen sanan käsitteiden kautta, niin kielivertauksen voi hyväksyä. Augustinolaisittain ajateltuna sisäiset mielikuvat edustavat siis sisäistä sanaa ja sitä kautta *kieltä, jolla ajatellaan*.

Kerroin tutkielman alussa<sup>251</sup>, kuinka tuttavani tämän tutkielman aiheen kuullessaan etsivät mielessään ikään kuin testausmenetelmää tai laitetta, jolla eri musiikkiesitysten puhuttelevuutta voitaisiin mitata.<sup>252</sup> Kun keskustelin hiljattain erään ulkoisen kielellisesti suuntautuneen ystäväni kanssa tutkielmani aiheesta, myös hänellä oli vaikeuksia ymmärtää se oikein. Keskustelun edetessä puhuimme myös musiikista, olihan hän nuoruudessaan harkinnut myös muusikon uraa. Kävi ilmi, että hänen tulkintahorisontissaan mielekästä musiikkia olivat barokin ja

---

<sup>249</sup> Kreik. χάρισμα. Uudessa Testamentissa termi tarkoittaa Jumalan antamaa erityistä *armolahjaa*, esimerkiksi sairaiden parantamisen tai profetoimisen lahjaa.

<sup>250</sup> Scat-laulu on improvisoitua instrumettisooloa muistuttavaa laulua merkityksettömillä tavuilla.

<sup>251</sup> Ks. luku 1.2.

<sup>252</sup> He siis kaipaavat yksiselitteistä toistettavaa metodologiaa, joka mahdollistaisi tutkielman verifiointin.

wieniläisklassismin suurten säveltäjien Johann Sebastian Bachin sekä Wolfgang Amadeus Mozartin musiikki. Romantiikan ajan, esimerkiksi Frédéric Chopinin musiikkia hän ei arvostanut.

Mikäli verrataan Bachia ja Mozartia Chopiniin, voidaan tehdä seuraavia karkeita huomioita: Edelliset tekivät musiikkia, jossa toki on aistittavissa tunteita, jopa liikutusta. Siitä huolimatta heidän musiikkinsa oli Chopinin musiikkiin verrattuna hyvin kontrolloitua ja säädeltyä. Bachin ja Mozartin voi kontrolloituneisuudessaan tulkita kuvastavan Kristevan symbolista, kun taas vaikkapa Chopinin romanttinen, lähes ekstaattinen musiikillinen vyörytys on lähempänä hallitsematonta semioottista<sup>253</sup> maailmaa.<sup>254</sup> Kyseessä on tietenkin yksinkertaistus, mutta ehkäpä se silti kertoo jotain musiikin ja kielellisyyden suhteesta. Kenties ulkoisen kielellisesti, symboliseen modaaliteettiin suuntautuneet henkilöt suosivat symbolisesti painottunutta musiikkia ja taas toisaalta semioottiseen modaaliteettiin suuntautuneet vapaampaa, alkuvoimaisempaa musiikkia.

On joka tapauksessa ilmeistä, että musiikista voidaan erottaa semioottisia ja symbolisia kvaliteetteja. Puhuttelevassa, sakraalisessa musiikkikokemuksessa ovat läsnä molemmat modaaliteetit, semioottinen ja symbolinen. Sakraalisesti musisoitaessa musisoijan sisäinen maailma tulee musiikin kautta ulos korvin kuultavaksi ja siten ikään kuin kosketeltavaksi. Ehkäpä musiikin sakraalisuudessa on todellakin kyse hermeneuttisesta totuudesta, ”olevan” peittämättömyydestä, joka tulee ilmi musiikin kautta. Perusteelliselle jatkotutkimukselle on tilaus ja uskon tämän tutkielman antavan sille runsaasti materiaalia, langanpäitä, joihin tarttua.

---

<sup>253</sup> Semioottinen edustaa tässä ihmisen sisäistä maailmaa ja siten myös sisäistä sanaa ja Hegelin kuvaamaa subjektiviteetin olemassaolon ääntä (ks.luku 3.3.5.).

<sup>254</sup> Musiikkifilosofian kielellä voitaisiin puhua myös teosmusiikista ja esitysmusiikista (ks. esim. Dahlhaus 1989, 9).

# Lähde- ja kirjallisuusluettelo

## Lähteet

Haastattelu syksy 1998. Arvo Survo. Aineisto tekijän hallussa, Lappeenranta.

Haastattelu 28.6.2011. Arvo Survo. Aineisto tekijän hallussa, Lappeenranta.

Junttila, Vesa

1990 *Neljäs tuuli: Otteita inkeriläispappi Arvo Survon puheista*. Helsinki: Lasten Keskus Oy.

Lempinen, Marko

2015 *Vesa-Matti Loiri lataa suorat sanat Uuno Turhapurosta – ”Harmitti tosi paljon, satuttikin”* [WWW-dokumentti]. Ilta-Sanomat. <<http://www.iltasanomat.fi/viihde/art-1444363569006.html>>. (Luettu 13.10.2015)

2001 *The Pocket Oxford Latin Dictionary*. Ed. by Lames Morwood. Second Edition. Kent: Oxford Univerity Press.

Survo, Arvo

*Omal’ maal’*. ASC-1 [C-kasetti]. Inkeriläisten sivistyssäätiö.

*Poika Jumalan*. ASC-2 [C-kasetti]. Mustalaislähetys ry.

*Idässä sarastaa*. [C-kasetti]. Krista Survo.

1992 *Itku Inkerille*. Jyväskylä: Akateeminen kustannusliike.

## Kirjallisuus

Alperson, Philip (toim.)

1994 Introduction: The Philosophy of Music. *What is music? An Introduction to the Philosophy of Music*, 2 – 30. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Anttonen, Veikko

1996 *Ihmisen ja maan rajat: ”Pyhä” kulttuurisena kategoriana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

1993 Pysy Suomessa pyhänä – Onko Suomi uskonto? Teppo Korhonen (toim.), *Mitä on suomalaisuus*, 33 – 67. Helsinki: Suomen Antropologinen Seura.

Arkkila, Reijo

2002 *Inkerin kirkko eilen ja tänään*. Helsinki: Suomen Luterilainen Evankeliumiyhdistys ry.

- Backman, Jussi  
2010 Heidegger ja fenomenologian asia. Miettinen, Timo, Pulkkinen, Simo ja Taipale, Joonas (toim.), 60 - 78 *Fenomenologian "ydinkysymyksiä"*. Helsinki: Gaudeamus.
- Benjamin, Walter  
1989 *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Carmody, Denise & Carmody John  
1996 *Mysticism: Holiness East and West*. New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl  
1980 *Musiikin estetiikka*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.  
1989 *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press.
- Douglas-Klotz, Neil  
2005 Ways of knowing: Science and mysticism today. Chris Clarke (ed.), *Ordinary and Extra-ordinary ways of knowing in Islamic Mysticism*, 180 – 199. Exeter: Imprint Academic.
- Durkheim, Emile  
1980 *Uskontoelämän alkeismuodot: Australialainen toteemijärjestelmä*. Helsinki: Tammi.
- Eliade, Mircea  
2003 *Pyhä ja profaani*. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Gadamer, Hans Georg  
2005 Esipuhe Wahrheit und Methoden toiseen painokseen. Jarkko Tontti (toim.) *Tulkinnasta toiseen: Esseitä hermeneutiikasta*, 122 – 135. Tampere: Vastapaino.  
2004 *Hermeneutiikka: Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Tampere: Vastapaino.  
1999 *Truth and Method*. New York: Continuum.
- Gothóni, Ralf  
1998 *Luova hetki*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ajatus.
- Gothóni, René  
1997 Eläytyminen ja etääntyminen kenttätutkimuksessa. Viljanen, Anna Maria ja Lahti, Minna (toim.), *Kaukaa haettua: Kirjoituksia antropologisesta kenttätutkimuksesta*, 136 – 148. Helsinki: Suomen Antropologinen Seura.  
2002 Oikeaan osuminen hermeneuttisen totuuden laatutakeena, *Tieteessä tapahtuu* 2/02. [WWW-dokumentti]. Tieteellisten seurain valtuuskunta. <<http://www.tieteessatapahtuu.fi/022/gothni022.htm>>. (Luettu 18.12.2013)

- 2000 *Uskontojen uustulkintaa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- 2011 *Words Matter: Hermeneutics in the Study of Religions*. Oxford: Peter Lang.
- 2004 Ymmärtäminen uskontotieteessä. Sjöblom, Tom ja Utriainen, Terhi (toim.), *Mikä ihmeen uskonto?: Suomalaisten tutkijoiden puheenvuoroja uskonnosta*, 37-49. (Uskontotiede, 10.) Helsingin yliopisto: Uskontotieteen laitos.
- Happold, F. C.  
1963 *Mysticism: A Study and an Anthology*. Great Britain: Penguin.
- Hassinen, Leino  
1997 *Idän uusi aamu: Inkerin kirkon nousun vuodet*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ajatus.
- Heidegger, Martin  
1998 *Taideteoksen alkuperä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- 2000 *Oleminen ja aika*. Tampere: Vastapaino.
- Himanka, Juha  
1995 Esipuhe. Husserl, Edmund. 9 – 23. *Fenomenologian idea*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Huovinen, Erkki & Kuitunen, Jarmo  
2008 Johdanto. Huovinen, Erkki & Kuitunen, Jarmo (toim.). *Johdatus musiikkifilosofiaan*, 9 – 31. Tampere: Vastapaino.
- Husserl, Edmund  
1995 *Fenomenologian idea*. Helsinki: Loki-kirjat.
- James, William  
1999 *The varieties of religious experience*. New York: The Modern Library.
- Kannisto, Heikki  
2002 Ymmärtäminen, kritiikki ja hermeneutiikka. Niiniluoto, Ilkka ja Saarinen, Esa (toim.), 303 - 435, *Nykyajan filosofia*. Helsinki: WSOY.
- Kristeva, Julia  
1993 *Puhuva subjekti: Tekstejä 1967 – 1993*. Helsinki: Gaudeamus.
- 1984 *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kuortti, Aatami & Arkkila, Reijo  
1990 *Inkerin kirkon yö ja aamu*. Jyväskylä: SLEY-kirjat.

- Kusch, Martin  
1986 *Ymmärtämisen haaste*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Kurkela, Kari  
1993 *Mielen maisemat ja musiikki*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lepistö, Tuomas  
2014 Fenomenologian kahdet kasvot: Käsitehistoriallinen katsaus Edmund Husserlin ja Martin Heideggerin fenomenologian muotoiluihin. *Paatos 1/2014*. [WWW-dokumentti]. Paatos-yhdistys. <<http://jarjestot.uta.fi/aatos/paatos/2014-01/fenomeno.html>>. (Luettu 29.10.2014)
- Lindberg, Susanna  
2005 Musiikin vaarallisuudesta. Torvinen, Juha ja Padilla, Alfonso (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka: Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 45 – 58. Helsinki: Yliopistopaino.
- Linton, Ralph  
1986 Nativistiset liikkeet. Pentikäinen, Juha (toim.). *Uskonto, kulttuuri ja yhteiskunta*, 193 – 208. Helsinki: Gaudeamus.
- Mannermaa, Petteri  
2000 *Arvo Survon musiikin merkitys Inkerin kirkossa ja inkeriläisyhteisössä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Mantere, Markus  
2008 Musiikin medioituminen. Huovinen, Erkki & Kuitunen, Jarmo (toim.). *Johdatus musiikkifilosofiaan*, 131 – 176. Tampere: Vastapaino.
- Määttänen, Pentti  
2005 Merkitykset musiikissa: Pragmatismen näkökulma. Torvinen, Juha ja Padilla, Alfonso (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka: Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 233 – 248. Helsinki: Yliopistopaino.
- Nikander, Ismo  
2004 Filosofisesta hermeneutiikasta – suomentajan esipuhe. Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutiikka: Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*, vii – xiii. Tampere: Vastapaino.
- Oesch, Erna  
2005 Hermeneutiikka tiedonalueiden järjestelmässä. Jarkko Tontti (toim.) *Tulkinnasta toiseen: Esseitä hermeneutiikasta*, 13 – 34. Tampere: Vastapaino.
- Oramo, Ilkka  
2005 Taiteellinen ja esteettinen arvo. Torvinen, Juha ja Padilla, Alfonso (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka: Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 221 – 232. Helsinki: Yliopistopaino.

- Otto, Rudolf  
1990 *The idea of the Holy: An inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational*. London: Oxford University Press.
- Paananen, Kristiina  
2011 Inkerin kirkon uudelleen herättäjä Arvo Survo – tulisieluinen kultahippujen löytäjä. *Saarna Kartta*. Vesa Pöyhtäri. [WWW-dokumentti]. <http://www.slideshare.net/vpoyhtari/tammikuun-2012-saarna-kartta>. (Luettu 31.3.2016)
- Packalén, Elina  
2008 Musiikkiteosten ontologia. Huovinen, Erkki & Kuitunen, Jarmo (toim.). *Johdatus musiikkifilosofiaan*, 99 – 130. Tampere: Vastapaino.
- Paper, Jordan  
2004 *The Mystic Experience: A Descriptive and Comparative Analysis*. USA: State University of New York Press.
- Pihkala, Isto & Kivioja, Timo  
1998 *Juuret Inkerissä*. Helsinki: Uusi Tie.
- Platon  
1978 *Teokset II*. Helsinki: Otava.
- Pulkkinen, Risto  
1997 Uskontotiede ja kysymys totuudesta. Pesonen, Heikki (toim.), 61 – 78 *Uskontotieteen ikuisuuskysymyksiä*. Helsinki: Helsingin Yliopiston Uskontotieteen laitos.
- Pulkkinen, Simo  
2010 Husserlin fenomenologinen menetelmä. Miettinen, Timo, Pulkkinen, Simo ja Taipale, Joonas (toim.), 25 - 44 *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pörsti, Sisko  
2013 *Pitkä tie Inkerin kirkon piispaksi*. [WWW-dokumentti]. Inkerin kirkko. <<http://www.inkerinkirkko.fi/component/k2/item/78-pitka-tie-inkerin-kirkon-piispaksi>>. (Luettu 15.9.2014)
- Raamattu  
1991 Vanha testamentti. XI yleisen kirkolliskokouksen vuonna 1933 käytäntöön ottama suomennos. Uusi testamentti. XII yleisen kirkolliskokouksen käytäntöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Piipliaseura.
- Raatikainen, Panu  
2004 *Ihmistieteet ja filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Spencer, Sidney  
1963 *Mysticism in World Religion*. New York: A. S. Barnes.



- Staal, Fritz  
1975 *Exploring mysticism: a methodological essay*. Berkeley: University of California Press.
- Suomen luterilainen evankeliumiyhdistys  
*Lähetit – Arvo Survo*. [WWW-dokumentti]. SLEY.  
<<http://sley.fi/yhteystiedot/henkilo/1414>> (Luettu 30.3.2016)
- Survo, Arvo  
2015 *Lähetysterveiset Inkerinmaalta... ja Suomestakin!* [WWW-dokumentti]. SLEY. <[http://sley.fi/sites/default/files/dokumentit/lahtetikirjeet/2016/arvos2\\_0216.pdf](http://sley.fi/sites/default/files/dokumentit/lahtetikirjeet/2016/arvos2_0216.pdf)> (Luettu 30.3.2016)
- Taylor, Charles  
1976 *Tulkinta ja ihmistieteet*. Tuomela, Raimo ja Patoluoto, Ilkka. (toim.) *Yhteiskuntatieteiden filosofiset perusteet 1*, 214 – 276. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero  
2005 *Näkökulmia musiikin filosofiaan*. Torvinen, Juha ja Padilla, Alfonso (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka: Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 151 – 181. Helsinki: Yliopistopaino.
- Tervonen, Heikki  
2007 *Arvo Survon matkassa: Viipurista Volgan mutkaan*. Helsinki: Kirjapaja.
- Tontti, Jarkko  
2005 *Olemisen haaste – 1900-luvun hermeneutiikan päälinjat*. Jarkko Tontti (toim.) *Tulkinnasta toiseen: Esseitä hermeneutiikasta*, 50 – 81. Tampere: Vastapaino.
- Tulynin, Fjodor  
2007 *Pushkinin seurakunta täyttää 30 vuotta*. [WWW-dokumentti] <<http://www.inkerinkirkko.fi/uutiset/13-ik-ajankohtaista/107-pukinin-seurakunta-tytt-30-vuotta>>. Inkerin kirkko. (Luettu 15.9.2014)
- Underhill, Evelyn  
1977 *Mysticism: A study in the nature and development of man's spritual consciousness*. New Jersey: Rowan and Littlefield.
- Underhill, Evelyn  
1975 *The mystics of the church*. Cambridge: James Clarke.
- Wahlroos, Tuija  
2002 *Taide – pyhä teko*. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.), *Pyhän perintö: Kirjoituksia suomalaisesta pyhästä Kalevalassa, kansanperinteessä, luonnossa ja taiteessa*, 18 – 37. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Varto, Juha

2005 Hermeneutiikka ja historismi: kaksi vuosisadanvaihdetta. Jarkko Tontti (toim.) *Tulkinnasta toiseen: Esseitä hermeneutiikasta*, 35 – 49. Tampere: Vastapaino.

Visala, Aku

2010 *Mitä tiede ei voi kertoa sinulle*. Kauniainen: Perussanoma.

Zachner, R. C.

1969 *Mysticism: Sacred and Profane*. New York: Oxford University Press.